

I SONETTI DI LORENZO MOSCHI

NICOLÒ MORELLI

La tradizione antica dei sonetti di Lorenzo Moschi – poeta attivo in Toscana nella seconda metà del XIV secolo – è costituita da due codici quattrocenteschi: i mss. Riccardiano 1103 (R) e Palatino 359 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (P). Il primo conserva tutti i diciotto sonetti oggi conosciuti; il secondo, invece, trasmette adespoti sei dei componimenti già noti grazie al testimone concorrente (ovvero i sonetti I, II, III, IV, VII e XII). Fra le poesie di Moschi contenute nel Riccardiano, tre sono parte di uno scambio di proposte e di risposte con altrettanti componimenti attribuiti all'amico Antonio da la Foresta. Per tracciare un più preciso quadro d'insieme, pertanto, l'edizione pubblicherà anche i testi che il manoscritto pone sotto il nome del corrispondente.

Alcuni dei componimenti sono già noti grazie a stampe moderne. Mi riferisco, in particolare, a quelle di Giulia e Gaetano Miserocchi, di Francesco Flamini, di Umberto Marchesini, di Vittorio Rossi, di Pio Rajna, di Giosue Carducci, di Guglielmo Volpi, di Angelo Solerti, di Natalino Sapegno, di Alberto Vàrvaro, di Achille Tartaro, e da ultimo di Giuseppe Corsi.¹

I pochi dati biografici su Lorenzo Moschi sono ricavabili dalla sua stessa tradizione manoscritta. Non si conosce quasi nulla di lui, se non il fatto che visse probabilmente in Toscana negli ultimi

Nicolò Morelli, Università di Cambridge, Dipartimento di Italian Studies, Pembroke College; nm505@cam.ac.uk.

L'articolo si fonda sulle ricerche svolte per la mia tesi di laurea triennale in Italianistica, discussa il 24 marzo 2009 all'Alma Mater Studiorum di Bologna. Desidero ringraziare di cuore la mia mentore di allora, la professoressa Paola Vecchi Galli, sia per avermi fatto amare una disciplina affascinante come la filologia, sia per avermi pazientemente offerto i suoi insegnamenti, durante la preparazione di questo lavoro e non solo. Un ringraziamento più che doveroso va poi al professor Bruno Benvivogli, per aver cortesemente commentato con consigli utilissimi le varie bozze dell'articolo. Inoltre, vorrei esprimere la mia gratitudine alla mia attuale mentore all'Università di Cambridge, la dottoressa Heather Webb, non solo per i suoi suggerimenti, ma anche per essere una guida sempre presente e incoraggiante. Infine ringrazio Monica Berté, Ambrogio Camozzi Pistoja, Marco Faini, Valentina Nieri, Maria Teresa Rachetta e Claudia Tardelli, che si sono resi disponibili a discutere alcune problematiche legate a questa edizione. Dedico il saggio alla mia famiglia, per ragioni che non è necessario spiegare.

¹ Si veda la *Descrizione dei manoscritti e delle stampe*. Oltre alle poesie qui pubblicate, la tradizione di Lorenzo Moschi comprende anche le due canzoni *«O» uita mia omente lassa estanca* e *«O» ra machorgho amore chenfinaora*, che troviamo esplicitamente attribuite al nostro poeta nel codice Barberiniano latino 4035, cc. 40r-43v. La seconda di esse è conservata, con alcune divergenze testuali, anche nei seguenti testimoni, dove compare adesposta o erroneamente attribuita a Petrarca: ms. Laurenziano Pluteo XLI 15, cc. 75v-76v; ms. Laurenziano Redi 184, cc. 90v-91r; ms. Marucelliano C. 155, cc. 52v-53v; ms. Magliabechiano VII 1041, cc. 55v-56r. Il censimento completo dell'intera tradizione manoscritta di Lorenzo Moschi è opera di Pietro Bilancioni ed è stato segnalato per la prima volta da CARLO e LUDOVICO FRATI, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni. Contributo alla bibliografia delle rime volgari dei primi tre secoli. Parte I. Rime con nome d'autore*, «Il Propugnatore», n.s., V, 1892, pp. 207-278: 258-260, dove si legge l'elenco dei sonetti e delle canzoni, nonché dei testimoni che li contengono. Sulle canzoni di Moschi si vedano IRENE FALINI, *Una canzone in doppia redazione di Lorenzo Moschi*, «Per Leggere», a. XIV, vol. XXVII, 2014, pp. 7-32; BRUNO BENVIVOGLI, *Sospetti di falsificazione per un sonetto attribuito a Cecco Angiolieri*, «SPCT», LXXVII, 2008, pp. 9-37: 34.

decenni del Trecento.² La rubrica che R appone al suo primo sonetto ci informa, infatti, della provenienza fiorentina del poeta: *Soneto dilorenzo moschi dafirenze* (c. 103^r). Della sua esistenza, poi, si ha conferma grazie al codice Barberiniano latino 4035, che pone il nome dell'autore in capo alle canzoni *«O» uita mia omente lassa estancha* (cc. 40^r-41^v) e *«O»ra machorgho amore chenfinaora* (cc. 41^v-43^v). Un ulteriore – ma ipotetico – dato biografico è offerto dal *colophon* del codice Laurenziano Redi 111 (Rd), testimone del volgarizzamento delle *Heroides* di Ovidio che Filippo Ceffi realizzò intorno al 1325: *Finito ilibro delle pistole diovidio lequali sono dilorenço di francescho lorençi moschi iscritto disuomano 1374* (c. 53^v). Se non si tratta di un caso di omonimia, il nostro rimatore è identificabile col copista che nel 1374 vergò il manoscritto.³

Proprio a partire da questi anni, la lirica volgare italiana inizia a perseguire un'adesione convenzionale ai grandi modelli della poesia due-trecentesca: ne deriva una tradizione di maniera, tipica del 'secolo senza poesia', in cui le voci del passato «restano ben definibili, nei *pastiches* disarmonici come negli esiti più omogenei ed organici».⁴

I testi di Lorenzo Moschi offrono un campione delle abitudini compositive in uso in questo periodo. La fenomenologia del fatto amoroso, infatti, recupera l'immaginario della lirica stilnovistica e petrarchesca. Ritroviamo, così, il motivo ormai invalso del turbamento interiore, come nel sonetto *Spirto, che ffai, che pur pensi d'amore?* (III), e quello della beatitudine paradisiaca che promana da madonna, come nel componimento *Quando la donna mia move i begli occhi* (IV). Il legame con la tradizione, però, non emerge solo a livello tematico, ma anche formale. Un primo esempio risiede nei sonetti *Iddio vi salvi, donne oneste e care* (VII) e *Ben vegni tu, che per lo tuo parlare* (VIII), nei quali l'autore inscena un colloquio tra la voce poetante e le donne. Un dialogo come questo, imbastito su due testi simmetrici, è debitore dei precedenti di Dante e di Cino

² Anche gli studiosi moderni che a vario titolo si sono occupati di Lorenzo Moschi sono concordi nell'affermare che non si conosce nulla di lui. Fra questi, Natalino Sapegno dichiara che di Moschi «ci manca ogni notizia nei documenti del tempo». Alberto Vàrvaro ribadisce che «a Firenze di lui non si è trovato traccia, il che spinge all'ipotesi che sia vissuto fuori della sua patria per molti anni». Si vedano rispettivamente *Poeti minori del Trecento*, a cura di Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. 186-190: 185; ANTONIO PUCCI, *Libro di varie storie*, edizione critica per cura di Alberto Vàrvaro, «Atti della Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo», s. IV, XVI, 2, 1955-1956, p. 318. Cfr. MICHAEL PAPIO, *Moschi Lorenzo*, in *Medieval Italy. An encyclopedia*, diretta da Christopher Kleinhenz, New York, Routledge, 2004, p.751.

³ Per la rubrica di R si veda la *Descrizione dei manoscritti e delle stampe*. Sul Barberiniano si veda DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, I, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 726-729. Su Rd e sulla nota a c. 53^v si veda LISA FRATINI, STEFANO ZAMPONI, *I manoscritti datati del fondo Acquisti e Doni e dei fondi minori della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, p. 76, dove tuttavia la data trascritta è «1375». Sull'identificazione del poeta Lorenzo Moschi con il copista di Rd si vedano, inoltre, FALINI, *art. cit.*; OVIDIO, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a cura di Massimo Zaggia, II, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009-2014, pp. 23-25.

⁴ EMILIO PASQUINI, *Le botteghe della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 15. Cfr. inoltre PAOLA VECCHI GALLI, *Il 'secolo senza poesia'. Rassegna di testi e studi (1973-1985)*, «Lettere Italiane», XXXVIII, 3, 1986, pp. 395-427; DOMENICO DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, III, Milano, Garzanti, 1988, pp. 369-817; EMILIO PASQUINI, *Letteratura popolare e popolareggiante*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, II, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 921-990.

da Pistoia: il primo con *Voi che portate la sembianza umile* e *Sè tu colui ch'hai trattato sovente* (*Vita nuova*, XXII); il secondo con *Omo smarruto che pensoso vai* (*Rime*, XL) e *Signori, i' son colui che vidi Amore* (*Rime*, XLI).⁵ Altri esempi si trovano nei componimenti *Spirto, che ffai, che pur pensi d'amore?* (III) e *Benedetta sia l'ora e la stagione* (X), ricalcati sui petrarcheschi *Che fai? che pensi? che pur dietro guardi?* (*Rvf*, CCLXXIII) e *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno* (*Rvf*, LXI).⁶ Basteranno poche parole anche per sottolineare le affinità tra i sonetti di corrispondenza qui pubblicati (XVIa-XVIIIb) e una consolidata tradizione di scambi poetici incentrati su questioni amorose. Viene alla luce un *divertissement* letterario che richiama i modi raffinati ma anche giocosi dell'aristocrazia d'amore due-trecentesca.

Fra le rime di corrispondenza tramandate da R, poi, è necessario discutere un caso di apocrifia manifesta. Il testimone, infatti, pone sotto il nome di un certo Antonio da la Foresta da Firenze il sonetto di proposta *Una che m'ha col suo amor ferito* (XVIIa), al quale segue la replica per le rime di Lorenzo Moschi *Se mi ricorda bene, i' ho già udito* (XVIIb).⁷ Tuttavia ciò che avviene in R, dove il testo del corrispondente è dotato sia di attribuzione sia di risposta, costituisce un'anomalia, poiché il componimento è documentato, con qualche divergenza, anche nell'autografo del *Libro di varie storie* di Antonio Pucci, sulla cui paternità non sussistono dubbi.⁸ Di fronte a questa incongruenza attributiva sono state avanzate due possibili spiegazioni. Alberto Vàrvaro – nell'edizione critica dello zibaldone di Antonio Pucci – ritiene plausibile che «Antonio da la Foresta abbia tentato [...] di far passare per suo il sonetto pucciano, che il Moschi però già conosceva», come rivelerebbe la risposta ironica di quest'ultimo.⁹ Bruno Bentivogli, invece – sulla base della spregiudicatezza del copista di R, generalmente giudicato poco attendibile –, non esclude che «nella raccolta del Moschi siano stati inseriti un sonetto che circolava adespoto e una risposta per le rime che il sonetto sollecitava, confezionata per l'occasione».¹⁰ Mentre Vàrvaro suppone l'esistenza di un deliberato tentativo di plagio da parte di Antonio da la Foresta, che avrebbe preteso di appropriarsi di un sonetto altrui, Bentivogli imputa all'estensore del codice la responsabilità del misfatto attributivo, che a questo punto riguarderebbe non solo il sonetto di proposta ma anche quello di risposta. Non si può infine escludere che il poeta, da buon conoscitore e imitatore della

⁵ I rapporti poetici tra Lorenzo Moschi, Dante e Cino da Pistoia in riferimento ai sonetti del dialogo con le donne sono stati messi in luce da GIUSEPPE MARRANI, *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 25-26. Per i testi si vedano DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di Donato Pirovano, in IDEM, *Le opere*, a cura di Enrico Malato *et alii*, I, Roma, Salerno Editrice, pp. 1-289: 178-185; *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 514-517.

⁶ Cfr. *Rimatori del Trecento*, a cura di Giuseppe Corsi, Torino, UTET, 1969, pp. 446-448. Per i testi si veda FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, Milano, BUR, 2012, pp. 293-294, 938-939.

⁷ Per la rubrica anteposta al sonetto XVIIa si veda la *Descrizione dei manoscritti e delle stampe*.

⁸ Sul sonetto pucciano e sulla sua tradizione si veda PUCCI, *art. cit.*, pp. 276, 317-319.

⁹ PUCCI, *art. cit.*, p. 318.

¹⁰ BENTIVOGLI, *art. cit.*, p. 35.

lirica due e trecentesca, abbia voluto arricchire il proprio canzoniere con le movenze del dibattito amoroso; il nostro piccolo maestro avrebbe poi inscenato il tentativo di plagio per mettere in luce la propria caratura culturale, quella cioè di un intellettuale in grado di smascherare elegantemente gli impostori letterari. A suggerire – senza tuttavia provare – la natura fittizia dell'intera corrispondenza contribuisce il fatto che Antonio da la Foresta risulti ad oggi un 'fantasma' della letteratura italiana, di cui non si conoscono altri testi al di là di quelli legati allo scambio con Lorenzo Moschi.

In assenza di prove che permettano di far luce sul nodo attributivo, non si può fare altro che affidarsi a quanto il quadro testimoniale documenta. Per questa ragione l'edizione includerà il sonetto apocrifo nella forma in cui compare fra i testi di corrispondenza tramandati da R.

1. DESCRIZIONE DEI MANOSCRITTI E DELLE STAMPE

*I manoscritti*¹¹

R = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1103.

Manoscritto cartaceo di 164 carte complessive; mm. 290 x 210; disposizione della pagina e dei versi su una colonna. Testimone integrale non autografo risalente all'inizio del XV secolo. Scritto da una mano fondamentale fino a tutta la c. 152; d'altra mano coeva o di poco posteriore nelle carte dell'ultimo sesterno. Manoscritto di origine settentrionale, come attesta la lingua del copista (segnata da fenomeni fonetici caratterizzanti, come gli scempiamenti delle doppie e i rafforzamenti incongrui delle consonanti). È un ampio miscellaneo di testi due e trecenteschi, tra i quali troviamo rime di Francesco Petrarca o a lui attribuite, di Antonio Pucci, di Antonio da Ferrara, di Dante, di Cecco d'Ascoli, di Cino da Pistoia, nonché una novella adespota di Boccaccio.¹²

Contiene i seguenti sonetti attribuiti a Lorenzo Moschi e al corrispondente Antonio da la Foresta:

c. 103^r:

Soneto dilorenzo moschi dafirenze Gliochi chemiferir sidolcie mentte

c. 103^{r-v}:

Soneto di lorenzo detto Dauantti auna dona i fu feditto

c. 103^v:

Soneto di lorenzo moschi Ospiritto chefai che pur pensi damore

cc. 103^v-104^r:

Soneto dilorenzo moschi Quando lamia dona muoue ibegliochi

c. 104^r:

Soneto di lorenzo moschi Sio misono lungho tenpo doluto

c. 104^{r-v}:

Soneto di lorenzo moschi Volese idio chetti parese iluino

c. 104^v:

Soneto dilorenzo moschi Idio uisalui done onestte echare

¹¹ Per ogni testimone si riportano i capoversi dei sonetti contenuti, preceduti dall'indicazione delle rispettive carte. Quando sia presente, si trascrive in corsivo l'eventuale rubrica che il codice antepone ai sonetti.

¹² Per la descrizione del codice si veda ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, I, cit., pp. 365-369. Si veda, inoltre, SALOMONE MORPURGO, *I Manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1900 («Indici e Cataloghi», XV), pp. 112-121.

- cc. 104^v-105^r:
Soneto di lorenzo delarisposta deledone Benuegni tu chep(er)lotuo parlare
- c. 105^r:
Soneto di lorenzo moschi Cheposi far samor mendacie e uole
- c. 105^v:
Soneto di lorenzo moschi Benedetta sia lora et la sttagione
- cc. 105^v-106^r:
Soneto di lorenzo moschi Aimortte inpensabile enpia nimicha
- c. 106^r:
Soneto di lorenzo moschi Ralegratti quercietto elettue fronde
- c. 106^{r-v}:
Soneto di lorenzo moschi Quela p(er) chu mai fata nofu legie
- c. 106^v:
Soneto dilorenzo moschi Chome p(er)uoi mabi preso amore
- cc. 106^v-107^r:
Soneto di lorenzo moschi Ospiritel gentil uolgi lafacia
- c. 107^r:
Soneto dantonio dala foresta mandato a lorenzo moschi Perun boschetto senza chonpagnia
- c. 107^v:
Soneto delarisposta dantonio mandato dalorenzo moschi Auegnia chelmio ingiegnio debol sia
Soneto di lorenzomoschi Ospirito gentil uolgi lafacia
- c. 108^r:
Ssoneto dantonio dalaforesta dafirenze mandato a lorenzo moschi Vna chema cholsuo amor ferito
- c. 108^{r-v}:
Soneto delarisposta dilorenzo mandata antonio sopradetto Semirichorda bene iogia udito
- c. 108^v:
Soneto dilorenzo moschi mandato adantonio dalaforesta Dalamia dona gentile u(n)mesagio
- cc. 108^v-109^r:
Soneto dantonio dalaforesta mandato perispota a lorenzo moschi Tosto chiointesi ildomandato omagio

P = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 359.

Manoscritto cartaceo di 128 carte complessive; mm. 290 x 218; disposizione della pagina su due colonne, tranne alle carte 94^v-96^r e 113^r; versi in colonna. Testimone parziale non autografo risalente alla seconda metà del XV secolo. Scritto da una sola mano. Manoscritto di origine toscana, come attesta la lingua del copista (segnata da fenomeni fonetici per così dire regolari e dall'uso delle forme invariabili degli aggettivi possessivi in posizione protonica). La nota di possesso, ormai indecifrabile, a c. 1^r è stata trascritta da Luigi Gentile: «Questo libro è di Lorenzo [moregli?], chiamato un zibaldone perché tracta di più chose differenziate...». È un ampio miscellaneo di testi due e trecenteschi, tra i quali il volgarizzamento in ottava rima delle *Eroidi* di Domenico da Montecchiello, il *Ninfale fiesolano* di Boccaccio, il *Cantare di Camilla* di Piero da Siena, le rime di Francesco Petrarca – per lo più prive di attribuzione e mescolate ad altre non sue –, nonché quelle di Dante.¹³

Contiene i seguenti sonetti di Lorenzo Moschi, adespoti e frammisti ad altri di Francesco Petrarca:

- c. 96^va:
 Spirito cheffai chepur parli damore
- c. 96^vb:
 Iddio uisaluj don(n)e oneste echare

¹³ Per la descrizione del codice si veda «*Cantare di Camilla*» di Pietro Canterino da Siena, a cura di Roberto Galbiati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 1-149: 3-9, 59; ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, I, cit., pp. 310-311; LUIGI GENTILE, *Cataloghi dei Manoscritti della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. I Codici Palatini*, Firenze, Ministero della Pubblica Istruzione, 1889-1899 («Indici e Cataloghi», IV), pp. 554-559. Quanto alla datazione del testimone, è bene osservare che De Robertis e Gentile indicano genericamente l'appartenenza del codice al XV secolo, mentre Galbiati parla in maniera specifica di seconda metà del secolo.

- c. 101^b:
Raleghratj q(u)erceto elle tuo fronde
- c. 105^va:
Auantj auna don(n)a io fu ferito
- c. 105^va:
Quando lamie don(n)a moue ibegliocchi
- c. 112^vb:
Gliocchi chemi ferir sidolze mente

*Le stampe*¹⁴

MISEROCCHI = GIULIA E GAETANO MISEROCCHI, *Due sonetti di Lorenzo Moschi per Nozze Vaccai-Picciola*, Pesaro, Tipografia Federici, 1891. Contiene:

- p. 5:
VII, Iddio vi salvi, donne oneste e care (R)
- p. 7:
VIII, Ben vegni tu che per lo tuo parlare

FLAMINI = FRANCESCO FLAMINI, *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti, 1895. Contiene:

- pp. 28-29:
II, Davanti a una donna i' fu' fedito (R)

MARCHESINI = UMBERTO MARCHESINI, *Sonetto di Lorenzo Moschi per Nozze Grancelli-Simeoni*, Firenze, Tipografia della SS. Concezione, 1895. Contiene:

- p. 3:
X, Benedetta sia l'ora e la stagione

ROSSI = VITTORIO ROSSI, *Due sonetti di Lorenzo Moschi per Nozze Rasi-Saccardo*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1896. Contiene:

- p. 13:
IX, Che poss'i' far, s'Amor m'enduce e vole
- p. 15:
XII, Ralegrati, querceto, e le tue fronde (R, P)

RAJNA = PIO RAJNA, *Una questione d'amore*, in *Raccolta di studii critici dedicati ad Alessandro d'Ancona, festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento*, Firenze, Barbéra, 1901, pp. 553-568. Contiene il seguente sonetto di Antonio da la Foresta:

- p. 559:
XVIa, Per un boschetto, senza chonpagnia

CARDUCCI = GIOSUE CARDUCCI, *Antica lirica italiana (canzonette, canzoni, sonetti dei secoli XIII-XV)*, Firenze, Sansoni, 1907. Contiene:

- p. 382:
IX, Che poss'i' far, s'Amor m'enduce e vôle

¹⁴ Per ogni edizione si riportano i capoversi dei sonetti contenuti, preceduti dall'indicazione delle pagine in cui si trovano e dal numero d'ordine di questa edizione. I capoversi sono citati secondo la forma originale dell'edizione di riferimento. Nel caso di sonetti a tradizione doppia (I, II, III, IV, VII, XII), gli *incipit* saranno seguiti anche dalla sigla del testimone o dei testimoni sul quale l'edizione in questione si fonda. Se non diversamente indicato, i capoversi sono di Lorenzo Moschi; l'unica eccezione riguarda la stampa di Pio Rajna, che – come specificato – contiene un sonetto di Antonio da la Foresta. Per le stampe di Miserocchi e Marchesini si veda anche *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte da F. Zambrini. Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e soggetti*, a cura di Salomone Morpurgo, Bologna, Zanichelli, 1929, p. 70.

VII, Iddio vi salvi, donne oneste e care (R)

p. 383:

VIII, Ben vegni tu che per lo tuo parlare

VOLPI = *Rime di trecentisti minori*, a cura di Guglielmo Volpi, Firenze, Sansoni, 1907. Contiene:

p. 232:

VII, Iddio vi salvi, donne oneste e care (R)

pp. 232-233:

VIII, Ben vegni tu, che per lo tuo parlare

p. 233:

IX, Che poss'ì far, s'Amor mendace e' vole

pp. 233-234:

X, Benedetta sia l'ora e la stagione

p. 234:

XII, Rallegrati, querceto, e le tue fronde (R)

SOLERTI = *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti, Firenze, Sansoni, 1909 (ristampa anastatica con introduzione di Vittore Branca e postfazione di Paola Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997). Contiene:

p. 217:

II, Avanti d'una donna i' fui ferito (P)

p. 289:

IV, Quando la mia donna move i begli occhi (P, R)

pp. 290-291:

XII, Rallegrati, querceto, e le tue fronde (P, R)

SAPEGNO = *Poeti minori del Trecento*, a cura di Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952. Contiene:

p. 186:

X, Benedetta sia l'ora e la stagione

p. 187:

VII, Iddio vi salvi, donne oneste e care (R)

p. 188:

VIII, Ben vegni tu che per lo tuo parlare

p. 189:

IX, Che poss'ì far, s'Amor m'enduce e vole

p. 190:

XII, Rallegrati, querceto, e le tue fronde (R)

VÀRVARO = ANTONIO PUCCI, *Libro di varie storie*, edizione critica per cura di Alberto Vàrvaro, «Atti della Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo», s. IV, XVI, 2, 1955-1956. Contiene:

pp. 318-319:

XVIIb, Se mi ricorda bene, i' ho già udito

TARTARO = ACHILLE TARTARO, *Lirica d'arte e lirica cortigiana*, in *Antologia della letteratura italiana*, diretta da Maurizio Vitale, I, Milano, Rizzoli, 1965, pp. 817-882. Contiene:

p. 869:

X, Benedetta sia l'ora e la stagione

pp. 869-870:

XII, Rallegrati, querceto, e le tue fronde (R)

CORSI = *Rimatori del Trecento*, a cura di Giuseppe Corsi, Torino, UTET, 1969. Contiene:

p. 443:

II, Davanti a una donna i' fu' fedito (P, R)

p. 444:

VII, Iddio vi salvi, donne oneste e care (P, R)

pp. 444-445:

VIII, Ben vegni tu, che per lo tuo parlare

pp. 445-446:

IX, Che poss'i' far s'Amor m'enduce e vole

p. 446:

X, Benedetta sia l'ora e la stagione

p. 447:

XII, Ralegrati, querceto, e le tue fronde (P, R)

pp. 447-448:

III, Spirto, che fai che pur pensi d'amore? (P, R)

2. NOTA SULLA TRADIZIONE

Come si rileva dalla tavola descrittiva dei codici, i ventuno sonetti che qui si presentano sono tramandati da due testimoni, R e P, l'uno completo e l'altro parziale. Sei sono presenti in entrambi i testimoni (I, II, III, IV, VII e XII); mentre i rimanenti sono conservati solo in R, che contiene un sonetto (XV) trascritto due volte.

Un primo elemento distintivo tra i manoscritti riguarda la loro origine: mentre R fu vergato all'inizio del XV secolo in area settentrionale, P uscì dallo *scriptorium* di un copista toscano nella seconda metà del Quattrocento. Come approfondirò più avanti, la diversa provenienza dei codici si riflette sulle caratteristiche linguistiche dei testi tramandati. Rispetto alla norma a noi familiare, le peculiarità di R si verificano per lo più a livello fonetico, nell'uso irregolare delle consonanti geminate; quelle di P, invece, emergono soprattutto a livello morfologico, con l'impiego degli aggettivi possessivi protonici invariabili *mie*, *tuo* e *suo*. I codici, inoltre, si differenziano anche per le modalità di attribuzione e ordinamento dei testi. A questo proposito, non solo R ha il pregio di dichiarare esplicitamente la paternità dei singoli sonetti, ma soprattutto ha il merito di presentare le poesie secondo una certa coerenza interna: ad esempio, i primi cinque componimenti introducono la vicenda d'amore del protagonista; i sonetti VII e VIII mettono in scena un dialogo fra la voce poetante e le donne; i sonetti XI, XII e XIII, da parte loro, sono uniti dal tema della separazione dell'Io lirico dalla donna amata; infine, gli ultimi sei sonetti costituiscono tre coppie di testi di corrispondenza scambiati tra Lorenzo Moschi e Antonio da la Foresta. Da questo punto di vista P non si distingue né per la presenza di rubriche attributive né per una successione logica dei testi: da un lato, infatti, i componimenti sono trascritti adespoti e frammisti a rime altrui, soprattutto petrarchesche; dall'altro, le poesie seguono un ordinamento spicciolato, come dimostra il fatto che il codice riporti solo il primo sonetto del colloquio con le donne (VII), ma non il secondo (VIII). È

bene soffermarsi, infine, sugli aspetti legati all'accuratezza e affidabilità dei testimoni. R non eccelle in termini di pregio e autorevolezza testuale, segnato sia da imprecisioni evidenti sia da fenomeni di banalizzazione, come hanno avuto modo di rilevare anche Michele Barbi, che ha osservato come il codice non «dia molto affidamento, né per le attribuzioni né per la correttezza del testo»; Gianfranco Contini, che lo ha definito «tutt'altro che ineccepibile»; e Domenico De Robertis, che ha denunciato senza remore «gli arbitri del copista».¹⁵ Da parte sua, P si caratterizza come un testimone marcato da un numero minore di imperfezioni e errori manifesti; tuttavia, nonostante la maggior precisione testuale, anche in questo caso occorre agire con cautela. Come nota Roberto Galbiati, editore critico del *Cantare di Camilla* di Pietro Canterino da Siena, altro testo trascritto in P dalla stessa mano, ci troviamo di fronte a un copista «leggermente rielaboratore», che a volte «modifica il verso senza toccare la rima».¹⁶

Nonostante i due codici siano parimenti attendibili, la maggior accuratezza di P e la sua origine toscana mi hanno indotto a adottare questo manoscritto come testo base per l'edizione dei sonetti a tradizione doppia.¹⁷

Al di là delle divergenze puramente formali, conviene vedere nel dettaglio lo stato dei codici, quale emerge dall'elenco degli errori manifesti e delle varianti, discutendo le soluzioni principali nella nota che precede i singoli testi. Per maggior chiarezza, tuttavia, vale la pena anticipare il risultato delle scelte compiute, indicando in corsivo le lezioni respinte e in carattere tondo quelle accolte.¹⁸

Fra i componimenti a tradizione doppia, segnalo anzitutto l'unico errore comune ai testimoni: nel sonetto IV al v. 1 la lezione di R *lamia dona* e quella equivalente di P *lamie don(n)a* violano la corretta accentazione dell'endecasillabo; per ottenere un verso canonico sarà sufficiente invertire l'ordine dell'aggettivo possessivo e del sostantivo che segue.¹⁹ Proseguo la mia disamina, poi, con gli errori separativi di P rispetto alla lezione accettabile di R (tavola 1) e viceversa (tavola 2):

¹⁵ Rispettivamente in DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Michele Barbi e Vincenzo Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 669; IDEM, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1946, p. 237; IDEM, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, II, cit., p. 965. Cfr. BENTIVOGLI, *art. cit.*, pp. 28-29.

¹⁶ «*Cantare di Camilla*», cit., p. 59.

¹⁷ Certamente la lingua in uso nella seconda metà del Quattrocento, a cui il testimone P appartiene, potrebbe presentare alcune differenze rispetto alle consuetudini linguistiche di un secolo prima. Paola Manni, tuttavia, ha messo in luce come i due periodi siano legati da un *continuum* linguistico. In particolare, scrive la studiosa, «negli ultimi decenni del XIV secolo e nei primissimi del XV [...] le spinte innovatrici preparatesi e alimentatesi nel corso di tutto il Trecento si erano coagulate sconvolgendo, soprattutto nel campo della morfologia del verbo, l'assetto tradizionale». Grazie allo studio di Paola Manni, ho potuto osservare come le forme linguistiche che caratterizzano P fossero già in uso negli ultimi decenni del Trecento. Si veda PAOLA MANNI, *Tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», VIII, 1979, pp. 115-171.

¹⁸ Trascrivo ciascuna lezione in forma diplomatica, sciogliendo tra parentesi tonde le eventuali abbreviazioni degli originali. Nell'ambito delle varianti (tavola 4), è bene precisare che le lezioni ugualmente accettabili saranno trascritte entrambe in carattere tondo.

¹⁹ La lezione originale comporta un'accentazione impropria, con *ictus* sulla decima sillaba e non anche su quarta o sesta sede, come è d'obbligo nell'endecasillabo. La correzione, invece, determina un'accentazione su quarta, sesta e decima

TAVOLA 1

Sonetto	v.	P	R
I	14	<i>almen men</i>	almen mi
II	8	<i>chi</i>	che
IV	10	<i>e piango rido</i>	piangho erido

TAVOLA 2

Sonetto	v.	R	P
I	3	<i>nouidi</i>	neuidi
	11	<i>petto sua</i>	petto suo
II	14	<i>spariua</i>	spari uia
III	10	<i>gniudo</i>	gnuda
IV	6	<i>eogni uerttu etaluanpore</i>	ongnj uirtu etal ualore
VII	12	<i>sese uero mae medeto</i>	sesi sia uero maema detto

Quanto ai componimenti a tradizione singola, oltre agli errori, sarà utile registrare anche gli emendamenti compiuti, dichiarando l'eventuale autore di una congettura accolta:

TAVOLA 3

Sonetto	v.	R	Lezione critica	
VIII	3	<i>onestade</i>	«Onestate»	(Miserocchi)
	11	<i>fulgore</i>	«fulgore»	(Miserocchi)
IX	1	<i>mendacie</i>	«m'enduce»	(Rossi)
X	7	<i>ma dato</i>	«m'han dato»	(Marchesini)
	14	<i>poson</i>	«ponno»	(Marchesini)
XI	4	<i>dino p(er)sona</i>	«non di persona»	
XIII	3	<i>e nuoua</i>	«a nuova»	
XIV	12	<i>e tanto</i>	«Tanto»	
XVIa	5	<i>eseben richorda lamia fantesia</i>	«E se ricorda ben mia fantesia»	(Rajna)
	7	<i>e salute onesta</i>	«con salute onesta»	(Rajna)
	14	<i>meglio</i>	«me'»	(Rajna)
XVIb	4	<i>nimiche e</i>	«nimica»	
XVIIa	10	<i>giu</i>	«su»	
	12	<i>p(er)do</i>	«prendo»	
XVIIb	13	<i>pur</i>	«par»	

È opportuno indicare a parte, invece, i guasti del sonetto XV, che R trascrive due volte, con gli *incipit* *Ospiritel gientil uolgi lafacia* (d'ora in poi R1, alle cc. 106^v-107^r) e *Ospirito gientil uolgi lafacia* (d'ora in poi R2, a c. 107^v). R1 contiene tre errori: v. 3 *eanche ilgiuoch* (R2 *each* *giuoch*); v. 6 *asolo* (R2 *alsol*); v. 7 *misera* (R2 *misero*). R2 contiene un solo errore: v. 8 *cagia* (R1 *giacia*). Al v. 5 sia R1 sia R2 hanno *pocho* per «po'».

posizione. Infatti, come osserva Pietro G. Beltrami, «gli aggettivi personali monosillabici [...] in genere sono atoni in posizione normale (debole), soprattutto prima di un altro *ictus* (*mia vita*), tonici nell'ordine inverso (*vita mia*, con due *ictus*)». Si veda PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 41-42, 156-162. Cfr. anche ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993, pp. 368-369.

Queste, infine, le varianti adiafore e sostanziali che caratterizzano i sonetti a tradizione doppia:

TAVOLA 4

Sonetto	v.	P	R
I	8	<i>chenelpetto mentro</i>	chelpetto pasa
	12	eor ma p(er)suo pengnio adamor dato	<i>eami amor p(er) suo pegnio lasciato</i>
II	3	allora chominciaj	alora i chominciai
	4	chomuom transito	<i>chome ttransito</i>
	10	<i>isperanza destar</i>	uno spirittel destar
	11	<i>q(u)ando sentj leparole damore</i>	quando sentti chosi parlar amore
	12	eriuerente <i>alluj mirendia</i>	<i>ereuerendo</i> tuto mi rendia
III	1	<i>parlj damore</i>	pensi damore
	7	p(er)lauana speranza p(er)chuj maj	<i>cholauana speranza chumai</i>
	8	altro chepene chondolore	<i>altro chonpene echondolore</i>
IV	4	espengne ongnaltra luce	<i>epiangie ognialtra luce</i>
	8	<i>esol p(er)astio par chesse scocchj</i>	elsole p(e)rastio par chesene schochi
	11	sichondo chedagliocchi bei son p(r)iuo	<i>sechondo dabegliochi cheisono priuo</i>
	13	eno(n) gir p(er)q(u)el riuo	<i>anotener queriuo</i>
VII	3	uipriegho cheluer	uipriegho iluero
	6	eparmi q(u)i chonoscer	<i>eparmi quincj ueder</i>
	7	p(r)ieghouj don(n)e chellaminsegniate	p(er) uostra chortesia lami segniate
	8	chio p(er) me sol nollaposso	<i>chi sol p(er) me nola poso</i>
	13	<i>misanera</i>	mis(e)rera
XII	5	raleghrisi <i>leuie</i>	<i>ralegrasi leriue</i>
	3	chantate uersi	chantate i uersi
	11	<i>elgliocchi</i>	chogliochi
	14	eche aghran torto	cheagrantortto

Gli aspetti legati all'origine dei manoscritti e al diverso assetto dei sonetti permettono di avanzare alcune ipotesi sui rapporti tra i testimoni. Se la maggior antichità di R rispetto a P consente di escludere un rapporto di filiazione del primo dal secondo, resta comunque da verificare la possibilità inversa, ovvero che il recenziere P derivi da R. Tuttavia, le peculiarità dei testimoni inducono a credere che questa ipotesi sia poco fondata, per quanto teoricamente possibile. A differenza del testimone concorrente, infatti, P presenta tutti i sonetti adespoti, forse erroneamente attribuiti a Petrarca, e distribuiti alla rinfusa senza un criterio logico. Queste caratteristiche portano a giudicare improbabile che l'estensore di P abbia trascritto i sonetti da un codice come R, dotato di attribuzioni e di un suo ordinamento interno. È invece ragionevole ritenere che il copista abbia maneggiato un antigrafo o una pluralità di antigrافي – ad esempio carte sparse – già adespoti e privi di coerenza macrotestuale.

Queste osservazioni vanno comunque verificate alla luce di quanto emerge dall'esame degli errori di ciascun testimone. È bene precisare fin da subito che ciascun sonetto dovrà essere trattato come unità a sé stante, caratterizzata da modalità di trasmissione sue proprie e non generalizzabili. In altre parole, i singoli errori rivestono un ruolo significativo per il solo componimento in cui si trovano, e non per l'intera corona di poesie dei rispettivi testimoni.

Come si è visto, i sonetti I, II, III, VII e XII sono segnati unicamente da divergenze testuali fra R e P. L'assenza di un errore comune ci porta a escludere, per ciascuno di essi, un rapporto di parentela tra i testimoni, ovvero la dipendenza da un comune archetipo. Diversamente, il testo del sonetto IV si distingue per la presenza di un errore condiviso. Tuttavia, trattandosi di un'infrazione metrica che poteva facilmente riprodursi in via poligenetica, non siamo in grado di dimostrare un legame tra i testimoni.

Fra le divergenze testuali, un discorso a parte meritano cinque casi, pur di diversissima entità e rilevanza ecdotica, di lezioni varianti ugualmente accettabili. Nel sonetto II al v. 3, nel sonetto VII al v. 3 e nel sonetto XII ai vv. 3 e 14 i testimoni recano differenze così marginali da essere ininfluenti a livello di significato: mentre possiamo accantonare con ragionevole certezza l'eventualità che si tratti di varianti d'autore, non è possibile stabilire a quale lezione vada riconosciuto il carattere dell'originalità e a quale quello di errore. Nel sonetto VII al v. 7, invece, i due testimoni presentano varianti irriducibili di maggior rilievo, tali da modificare il significato del verso. Per quanto possa trattarsi, ora sì, di un caso di variante d'autore, non ci sono prove sufficienti per sostenerlo: per questo parlerò prudentemente di «varianti redazionali non necessariamente d'autore».²⁰ Per ognuno di questi casi, nell'impossibilità di giungere ad una scelta ragionata fra le lezioni alternative, sarà doveroso attenersi ai dati forniti dalla tradizione, evitando di alterarli o fonderli. Per ragioni di economicità, porrò a testo la variante del testimone guida, ma segnalo fin da ora che la lezione alternativa risulta ugualmente accettabile.

3. IL TESTO E L'APPARATO

Procedendo alla *constitutio textus*, occorre distinguere i sonetti a tradizione doppia rispetto a quelli con testimone unico. Nel primo caso è parso opportuno adottare P come testo guida, perché meglio qualificato dal punto di vista linguistico e complessivamente affetto da un numero minore di imprecisioni. Nel secondo caso, invece, non si è potuto fare altro che seguire R, unico testimone disponibile e dunque portatore del testo tràdito.

Per i sonetti comuni a R e P, emendati gli errori manifesti, la tradizione bipartita non mi ha consentito di intervenire sul testo critico attraverso la cosiddetta legge di maggioranza, ma solo attraverso i criteri interni dell'*usus scribendi* e della *lectio difficilior*. Per i sonetti contenuti nel solo R, il risanamento dei guasti testuali è avvenuto, quando possibile, per congettura.

²⁰ FRANCA BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984², pp. 221-222. Cfr. anche SCEVOLA MARIOTTI, *Varianti d'autore e varianti di trasmissione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 97-111: 107.

Poiché P contiene solo sei sonetti di Lorenzo Moschi, l'edizione rispetterà l'ordinamento completo e coerente di R. In capo ad ogni sonetto saranno indicate sia le testimonianze manoscritte sia le rispettive edizioni a stampa. Quando sarà necessario, una breve nota filologica discuterà le soluzioni principali introdotte nel testo. Riporterò poi, in carattere corsivo, la rubrica attributiva che R antepone alle singole poesie. Seguirà il testo del componimento, con l'indicazione dello schema metrico che lo caratterizza. Ciascun sonetto sarà corredato di un apparato critico negativo, rispetto al quale si distingue, con una linea di demarcazione, un commento esegetico.

Il testo registrerà puntualmente ogni intervento integrativo rispetto agli originali: le parentesi quadre racchiuderanno integrazioni di guasti meccanici presenti nel testimone; le parentesi uncinate, da parte loro, indicheranno l'integrazione di un *lapsus* imputabile al copista. I testimoni, inoltre, aderiscono alla prassi di trascrivere con vocali atone metricamente eccedenti le parole che dovevano intendersi aferetiche, sincopate o apocopate, dando luogo a versi apparentemente ipermetri: in simili circostanze saranno compiuti a testo tutti gli interventi necessari a ripristinare l'isosillabismo del verso. Ad ogni buon conto, sia in caso di integrazioni sia in caso di espunzioni di vocali eccedenti, includerò in apparato la lezione originale.

L'apparato trascriverà in forma diplomatica ogni divergenza sostanziale rispetto al testo critico, segnalando tra parentesi tonde lo scioglimento delle abbreviazioni in uso negli originali.

Infine, per i sonetti identici *Ospiritel gentil uolgi lafacia* (R1) e *Ospirito gentil uolgi lafacia* (R2), il testo che qui si pubblica (XV) seguirà la seconda delle due stesure, in quanto complessivamente più corretta e meno affetta da scorsi di penna e imprecisioni testuali varie.

Criteri di resa grafica

Il criterio adottato ha inteso modernizzare l'assetto grafico, avvicinandosi il più possibile all'antica esecuzione attestata dalla scrittura. In particolare ho sciolto ogni tipo di abbreviazione e di compendio grafico-fonetico. Ho compiuto la necessaria separazione delle parole, conservando le scrizioni analitiche che risultino perspicue (come *de gli, poi che, a ciò*). Ho distinto i grafemi *u* e *v* sulla base del diverso valore fonetico. Ho unificato i grafemi *i* e *j*. Ho adottato le grafie moderne per *c* e *g* velari e palatali; per i nessi laterali e nasali *-lgl-*, *-ngni-*; nonché per il nesso sibilante *-sci-*, suono al quale ho ricondotto anche il digramma *-ci-* che il copista di R utilizza nelle voci *ucir* e *fericie* (VI, 7; XIV, 5). Ho regolarizzato l'uso di *m* e *n* prima di un'occlusiva bilabiale, così come l'impiego del grafema *h* nelle voci del verbo *avere*. Ho geminato la *z* sorda intervocalica nelle voci di P *alteza* e *tizon* (III, 5 e 6), poiché il suono in toscano antico aveva probabilmente valore

intenso.²¹ Ho eliminato i grafemi doppi che non abbiano incidenza fonetica. Ho impiegato la forma *sè* per la seconda persona singolare del presente indicativo di *essere*.²² Ho introdotto i segni diacritici e interpuntivi moderni, nonché le maiuscole e le minuscole secondo le regole attuali. Nel caso in cui fenomeni di elisione abbiano determinato una saldatura grafica tra *c* o *g* velari in finale di parola e una vocale palatalizzante all'inizio della parola successiva, il suono velare è stato reso in maniera etimologica, ovvero senza l'aggiunta posticcia del grafema *h* (*accorg'io*, non *accorgh'io*). Ho trascritto i raddoppiamenti fonosintattici senza segni diacritici (*che ffai* per *cheffai*). Ho introdotto il punto in alto per indicare la caduta di una consonante finale (*-n*, *-l*, *-m*, *-r*) in seguito ad assimilazione (ed eventuale successivo scempiamento) con la consonante iniziale della parola che segue, dividendo le due parole con uno spazio (*ne· lontan* per *nelontan*). Nel caso dell'incontro tra l'avverbio negativo *no* e il pronome enclitico *l*, ho trascritto le due voci in forma separata, ponendo l'apostrofo a carico del pronome stesso (*no 'l* per *no l*). Ho impiegato l'apostrofo libero per indicare la scomparsa di un articolo (come nell'espressione *che ' sensi*).²³

Problemi di veste linguistica

La diversa provenienza dei manoscritti fa sì che solamente i sei testi contenuti in P (I, II, III, IV, VII e XII) rispecchino maggiormente la lingua toscana dell'autore; tutti gli altri, trascritti nel solo R, presentano una lingua intorbidita dalla mano settentrionale del copista. In entrambi i casi, in assenza di un autografo, siamo di fronte a sistemi linguistici non originali, giacché alle possibili scelte del poeta si sovrappongono le scelte, deliberate o meno, dei riproduttori del testo. È parso opportuno, allora, intervenire sulla veste dei due testimoni al fine di eliminare – per quanto possibile – le

²¹ Del resto Moschi medesimo, in qualità di probabile copista di Rd, mostra di alternare forme scempie e geminate: troviamo, ad esempio, le voci *prezo* (c. 1r), *forteze*, *palazi* (c. 1v) accanto a *richezze* (c. 2r) e *durezza* (c. 4r). Massimo Zaggia, nella sua edizione dell'opera di Ceffi, afferma che in fiorentino l'opposizione tra grafia semplice e doppia per l'affricata alveolare sorda intervocalica non ha rilevanza fonetica, ed è quindi eliminabile in favore della scrittura geminata. Si veda a questo proposito OVIDIO, *Heroides*, I, cit., p. 383. Cfr. *Cantari d'Aspromonte inediti* (Magl. VII 682), edizione critica a cura di Andrea Fassò, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1981, pp. VII-CXLI: LXXXII; PUCCI, *art. cit.*, XLII-XLIII. In R, invece, l'alternanza tra forme semplici e doppie per la *z* sorda aveva una propria rilevanza fonetica; per questa ragione il suo trattamento non riguarda le scelte di resa grafica, ma rientra fra i casi discussi tra i *Problemi di veste linguistica*. Cfr. GERHARD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, I, Torino, Einaudi, 1966-1969, pp. 317-318, 387-393, 409-413.

²² Cfr. ARRIGO CASTELLANI, *Da 'sè' a 'sei'*, «Studi linguistici italiani», XXV, 1999, pp. 3-15.

²³ Sul raddoppiamento fonosintattico, sul punto in alto e sulla trascrizione di *no 'l* si veda VALENTINA POLLIDORI, *Analisi, trattamento e codifica dei dati testuali per la base di dati del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», IV, 1999, pp. 375-406: 395, 402, 404. Cfr. *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, I, pp. XI-XXIII: XXII; «*Cantare di Camilla*», cit., p. 146.

difformità fonetiche e morfologiche più evidenti rispetto alla prassi toscana del nostro poeta e del suo corrispondente.²⁴

La maggior fedeltà fonetica locale dei manoscritti si registra nel settore delle consonanti, geminate o meno. Rispetto a P, che presenta un comportamento coerente con la prassi toscana del tempo, R si caratterizza per fenomeni tipicamente settentrionali, quali indebolimenti incongrui e rafforzamenti per ipercorrettismo, come ad esempio in *occhi* (I, 1) e *quercetto* (XII, 1).²⁵ Va sottolineato, poi, come alla regolare negazione *non* di P corrisponda l'impiego assai diffuso, in R, della particella *no*.²⁶ In base a queste considerazioni, i sonetti a tradizione doppia potranno essere stampati nel rispetto dell'assetto fonetico di P. Al contrario, il testo dei sonetti a tradizione singola richiederà alcuni interventi linguistici toscanizzanti.²⁷

Nel modificare la lingua di R, mi sono ispirato a un criterio quanto più prudente possibile. Anzitutto adotterò le soluzioni suggerite dal testimone stesso, come quelle necessarie a regolarizzare le rime o a rendere coerente una determinata voce rispetto alla forma toscaneggiante già in uso nel manoscritto. Poi, fin dove possibile, seguirò le consuetudini fonetiche di P. In tutti gli altri casi mi regolerò come segue: conserverò le consonanti semplici in protonia; raddoppierò le consonanti postoniche qualora la geminata abbia una giustificazione etimologica.²⁸ Per evitare comunque il rischio di mascherare inevitabilmente il testo, e per lasciare al lettore la possibilità di una verifica, offro qui di seguito un resoconto delle modifiche introdotte rispetto alla lezione originale:

I, 8 *pasa* > «passa».

II, 10 *spirittel* > «spiritel»; 12 *tuto* > «tutto».

V, 2 *ochi* > «occhi»; 3 *inamorattj* > «inamorati»; 4 *ritenutto* > «ritenuto»; 5 *ebon* > «ebbon», *uedutto* > «veduto»; 6 *fugir* > «fuggir»; 7 *disfatattj* > «disfatati»; 8 *fosi* > «fossi»; 9 *guidatto* > «guidato»; 10 *quercetto* > «querceto».

VI, 1 *Volese* > «Volesse», *idio* > «Iddio», *parese* > «paresse»; 2 *lechetto* > «lechetto»; 3 *anguile* > «anguille», *tochetto* > «tochetto»; 6 *fose* > «fosse», *cholareto* > «colaretto»; 8 *starebe* > «starebbe»; 9 *auese* > «avesse»; 10 *quela* > «quella»; 11 *auesi* > «avessi»; 12 *foson* > «fosson»; 14 *no* > «non», *tocherebe* > «tocherebbe».

²⁴ Secondo la rubrica che R antepone al sonetto XVIIa, Antonio da la Foresta – proprio come Moschi – avrebbe un'origine fiorentina. La soluzione più economica, allora, è stata quella di sottoporre le poesie del corrispondente allo stesso trattamento con il quale si stamperanno i testi a tradizione singola di Lorenzo Moschi.

²⁵ Cfr. ROHLFS, *op. cit.*, I, pp. 321-324.

²⁶ Cfr. ROHLFS, *op. cit.*, I, p. 427.

²⁷ Infatti, mentre le irregolarità di P sono per lo più riconducibili a *lapsus* del copista (opportunamente integrati a testo fra parentesi uncinate), quelle di R rivelano un'incertezza di fondo da parte dell'estensore del codice nella resa di suoni a lui estranei.

²⁸ Il principio di conservare le consonanti scempie protoniche e di geminare quelle postoniche su base etimologica è stato ampiamente adottato dagli editori di testi toscani antichi. Per una trattazione del problema e per la metodologia che seguo si veda *Cantari d'Aspromonte inediti*, cit., pp. VII-CXLI: LXXVI-LXXXIII. Cfr. «*Cantare di Camilla*», cit., pp. 145-146. Una precisazione è doverosa sui gallicismi in *-aggio* (XVIIa, 16, 17; XVIIb, 16, 17; XVIIIa, 1, 4, 8; XVIIIb, 1, 4, 5): come osserva Andrea Fassò, che pur raddoppia, la soluzione è incerta, in quanto «la provenienza del suffisso (francese *-age*, provenzale *-atge*) può lasciare qualche dubbio sulla sua pronuncia originaria nel toscano antico». Si veda a questo proposito *Cantari d'Aspromonte*, cit., p. LXXXI.

VIII, 2 *tute* › «tutte», *done* › «donne»; 3 *dona* › «donna»; 4 *pasare* › «passare»; 6 *eser* › «esser», *razi* › «razzi», *tute* › «tutte»; 9 *no* › «non»; 10 *boschetto* › «boschetto»; 11 *ela* › «ella», *no* › «non».

IX, 1 *posi* › «poss'ì»; 4 *dona* › «donna»; 5 *poso* › «posso»; 7 *ofese* › «offese»; 8 *no* › «non».

X, 2 *ano* › «anno»; 7 *ttute* › «ttutte», *quele* › «quelle»; 9 *ochi* › «occhi»; 10 *paso* › «passò», *no* › «non»; 11 *stochi* › «stocchi»; 13 *signioregia* › «signoreggia», *tochi* › «tocchi»; 14 *no* › «non», *eser* › «esser».

XI, 2 *beleza* › «belezza»; 4 *no* › «non»; 5 *pottesti* › «potesti»; 6 *gientileza* › «gentilezza»; 7 *palideza* › «palidezza»; 8 *dona* › «donna»; 9 *ochi* › «occhi»; 10 *no* › «non»; 11 *istochi* › «istocchi»; 13 *tochi* › «tocchi»; 14 *no* › «non».

XIII, 1 *Quela* › «Quella», *fata* › «fatta», *no* › «non», *legie* › «legge»; 2 *uietta* › «vieta»; 3 *fato* › «fatto»; 4 *gregie* › «gregge»; 5 *mile* › «mille», *schege* › «schegge»; 6 *madona* › «madonna»; 8 *regie* › «regge»; 9 *fauila* › «favilla»; 11 *ochi* › «occhi», *beli* › «belli», *tranquila* › «tranquilla»; 12 *no* › «non»; 13 *esa* › «essa», *no* › «non», *dipartila* › «dipartilla»; 14 *ebi* › «ebbi».

XIV, 1 *abi* › «abbi»; 2 *dona* › «donna», *aspeto* › «aspetto»; 3 *asai* › «assai», *peto* › «petto»; 7 *belo* › «bello», *peto* › «petto»; 8 *dolcieza* › «dolcezza»; 9 *bela* › «bella», *bocha* › «bocca»; 10 *ochi* › «occhi»; 12 *eser* › «esser»; 13 *poso* › «posso».

XV, 1 *facia* › «faccia»; 2 *riuoltatti* › «rivoltati»; 4 *partitto* › «partito», *bonacia* › «bonaccia»; 5 *g(h)iacia* › «ghiaccia»; 8 *giacia* › «giaccia»; 12 *chacial* › «caccial»; 13 *no* › «non», *tropo* › «troppo».

XVIa, 2 *dona* › «donna»; 4 *nula* › «nulla»; 8 *ela* › «ella»; 14 *tutj* › «tutti».

XVIb, 2 *no* › «non»; 8 *natta* › «nata»; 9 *dona* › «donna»; 10 *mose* › «mosse»; 12 *ochulto* › «occulto».

XVIIa, 4 *meza* › «mezza»; 5 *fato* › «fatto»; 6, 7 *soto* › «sotto»; 8 *uera* › «verrà», *falito* › «fallito»; 9 *steso* › «stesso», *no* › «non», *facia* › «faccia»; 11 *bracia* › «braccia»; 13 *quelo* › «quello», *prochacia* › «procaccia»; 14 *no* › «non»; 16 *sagio* › «saggio»; 17 *uantagio* › «vantaggio».

XVIIb, 3 *soneto* › «sonetto»; 6 *no* › «non»; 7 *beleza* › «belezza»; 9 *facia* › «faccia»; 11 *quelo* › «quello», *piacia* › «piaccia»; 12 *ochio* › «occhio»; 13 *no* › «non», *sodisfacia* › «sodisfaccia»; 16 *choragio* › «coraggio»; 17 *uisagio* › «visaggio».

XVIIIa, 1 *dona* › «donna», *mesagio* › «mesaggio»; 3 *ubidire* › «ubbidire»; 4 *gagio* › «gaggio»; 5 *agio* › «aggio»; 8 *choragio* › «coraggio»; 10 *no* › «non»; 11 *dona* › «donna»; 12 *inteletto* › «intelletto»; 14 *debo* › «debbo», *no* › «non»; 17 *no* › «non», *chagia* › «caggia».

XVIIIb, 1 *omagio* › «omaggio»; 2 *dona* › «donna»; 4 *no* › «non», *sagio* › «saggio»; 5 *pagio* › «paggio»; 7 *no* › «non», *poso* › «posso», *fugire* › «fuggire»; 8 *faragio* › «faraggio»; 11 *quela* › «quella»; 12 *richeza* › «ricchezza»; 14 *tute* › «tutte», *meti* › «metti»; 16 *tuto* › «tutto»; 17 *no* › «non».

Nelle rubriche di R ho invece compiuto le seguenti modifiche: *soneto* › «sonetto» (I, II, IV, V, VI, VIII, XII, XIII, XVIa, XVIIa, XVIIIa); *done* › «donne» (VIII).

L'aspetto morfologico più importante che differenzia i testimoni, invece, risiede nella conformazione degli aggettivi possessivi. In P troviamo l'impiego delle forme invariabili in posizione protonica *mie*, *tuo* e *suo* nei sintagmi *suo occhi* e *mie chor* (I, 13), *tuo uita* (III, 13), *suo pedate* (VII, 6), *tuo fronde* (XII, 1), secondo l'uso che si diffonde nella lingua toscana a partire dalla

seconda parte del Trecento. In R, invece, gli stessi aggettivi sono concordati col sostantivo di riferimento, ossia *suoi occhi e mio cor, tua uita, sua pedate, tue fronde*.²⁹

A questo punto si dovrà stabilire quali voci rispecchino maggiormente la lingua originale e quali siano da imputare ad un'alterazione di copia. La questione non è di poco conto. Qui, infatti, non siamo in presenza di una semplice opposizione tra forme toscane e forme settentrionali – facilmente risolvibile selezionando le prime rispetto alle seconde –; ma ci troviamo di fronte a varietà ugualmente compatibili con la lingua dell'autore. A ben vedere Rd – possibile autografo del nostro rimatore – si caratterizza per l'impiego di aggettivi possessivi concordati col sostantivo di riferimento. Allo stesso tempo, P rivela un ampio uso di forme invariabili, che emergono non solo nei testi di Lorenzo Moschi, ma anche in quelli di autorevoli poeti ormai consacrati alla tradizione, come Francesco Petrarca.³⁰

Sono legittimato a concludere, quindi, che le forme fisse *mie, tuo e suo* siano riconducibili non al poeta ma all'estensore di P. Per questa ragione è parso doveroso selezionare le voci declinabili contenute in R. Avremo così gli aggettivi *suoi e mio* (I, 13), *tua* (III, 13), *sua* (VII, 6), *tue* (XII, 1).

Nota metrica

È bene anzitutto distinguere i quindici testi ordinari e i sei di corrispondenza. I primi sono caratterizzati dalla sequenza rimica ABBA, ABBA, CDC, DCD; un solo caso di rima imperfetta («cena» : «cera» : «mena») nelle terzine del sonetto VI. I secondi, invece, presentano due strutture differenti: i sonetti di corrispondenza XVIa e XVIb impiegano la struttura ABBA, ABBA, CDE, CDE; da parte loro, le due coppie che seguono – ovvero i componimenti XVIIa e XVIIb, XVIIIa e XVIIIb – presentano la forma caudata ABBA, ABBA, CDC, DCD, DEE, tipica del genere comico-giocoso.

Un esame dei singoli versi dimostra come oltre i due terzi di essi siano caratterizzati da un accento ritmico sia su quarta sia su sesta posizione; la parte restante è suddivisa, in ordine decrescente, fra endecasillabi *a maggiore* e endecasillabi *a minore*. Sono presenti anche alcuni casi di endecasillabo non canonico, ovvero con quarta e sesta sillaba entrambe atone, come i versi «Ahi morte, impensabile empia nimica» (XI, 1), «e in l'nferno quando ti son diviso» (XIV, 14), «per

²⁹ Cfr. ROHLFS, *op. cit.*, II, pp. 120-122; MANNI, *art. cit.*, pp. 131-135. È bene sottolineare che la lezione *suo occhi* che P presenta nel sonetto I può essere interpretata anche come forma trunca della voce flessa. Tuttavia, l'ampio utilizzo in P degli aggettivi possessivi invariabili mi ha indotto a considerare questa lezione tra le forme indeclinabili.

³⁰ In Rd troviamo, ad esempio, le forme *mio lecto* e *mia paura* (c. 1r), *tuoi ingegni* (c. 1r) e *tua gente* (c. 1v), *sua moglie* e *sue appartenenze* (c. 1v). Dai testi petrarcheschi di P citiamo, a titolo esemplificativo, le lezioni *mie speranza* (c. 98v, in Rvf, LIII, 25), *mie fermo disir* (c. 101r, in Rvf, XXII, 24), *tuo braccia* (c. 98v, in Rvf, LIII, 18), *tuo man* (c. 99r, in Rvf, LIII, 83), *suo stelle* (c. 101r, in Rvf, XXII, 4), *suo bellezza* (c. 101v, in Rvf, XXXI, 7).

molte cagion<i> ch'è la tempesta» (XVIb, 3), e da ultimo i versi «S'io non le mando piciola cosa» e «Per ch'io di piciolo intelletto sono» (XVIIIa, 9 e 12).

Va segnalata, poi, la dieresi d'eccezione nei nessi vocalici discendenti «ïo» (V, 1; XVIIa, 12 e XVIIIa, 9); «vöi» (XIV, 1); «mäi» (XVIa, 4 e XVIIb, 5); «säa» (XVIIb, 16). È invece ammessa la sineresi nei nessi di due vocali separate da *i* consonantica, come nella voce «ienaio» (VI, 13).³¹

Lorenzo Moschi si caratterizza per un ampio uso della dialefe, come ad esempio in «lasso'a me» (I, 3), «E'or» (I, 12), «suoïocchi» (I, 13), ponendo sempre in dialefe l'incontro tra la sillaba tonica finale di parola e la sillaba atona successiva, come in «si'occultamente» (I, 8).³²

I sonetti non sono esenti da imperfezioni metriche di natura anisosillabica. La maggior parte delle violazioni sono sanabili con interventi alquanto modesti. A volte, tuttavia, le irregolarità risultano difficilmente emendabili: ad esempio, non si è potuta ripristinare la misura dell'endecasillabo nei versi ipermetri «perfida, scura, non di persona amica» (XI, 4); «Rallegrati, querceto, rallegrati ora» (XII, 12); «per che 'l mio cor fu d'Amor e sempre fia» (XVIb, 5), e «per molti, seg<u>itando loro apitito» (XVIIb, 4). Va menzionato anche un caso di ipometria che prudentemente si è preferito non sanare. Il verso «che muove piacer, se non corona» (XVIIb, 6), infatti, è irregolare: si potrebbe raggiungere l'isosillabismo del verso ammettendo una dieresi o in *muove* o in *piacer*. Entrambe le soluzioni risultano tuttavia problematiche. Infatti, sia la dittongazione di una *ö* latina, come nel caso di *muove* < *mövet*, sia i nessi latini in *pl-*, come nel caso di *piacer* < *placēre*, danno origine obbligatoriamente a un'unica sillaba in italiano.³³

³¹ Cfr. BELTRAMI, *op. cit.*, p. 143.

³² Si sono rilevate le seguenti dialefi con la prima delle due sillabe atone: I, 3, 12, 13; II, 1, 13; III, 9, 12; IV, 6 («in lei'ogni»); V, 8, 9, 12, 14; VI, 4, 7, 9; VII, 2, 12; VIII, 3, 5, 14; X, 13; XI, 3, 8, 10, 11, 14; XII, 2, 3, 6; XIII, 10; XV, 3, 14; XVIa, 10; XVIIa, 1; XVIIIb, 6, 12. Le dialefi tra sillaba tonica e atona, invece, si trovano nei versi seguenti: I, 8; IV, 6 («virtù'e tal»); V, 3; VII, 11; VIII, 7; XIII, 9; XVIIb, 1; XVIIIa, 15. Certamente, in alcuni dei casi citati sono possibili anche altre soluzioni. Il criterio qui adottato per individuare le dialefi ha inteso privilegiare un'accentazione sia su quarta sia su sesta sillaba, il rafforzamento di una cesura metrica o la massima coerenza con la sintassi del verso. Cfr. BELTRAMI, *op. cit.*, pp. 148-153.

³³ Cfr. BELTRAMI, *op. cit.*, pp. 141-142; MENICETTI, *op. cit.*, pp. 190-193.

4. I SONETTI

I

Manoscritti: P, c. 112^vb (adespoto); R, c. 103^r.

Al v. 8 si è preferita la variante di R *chelpetto pasa* rispetto a quella di P *chenelpetto mentro*: da un lato, infatti, l'immagine del dardo d'amore che passa attraverso il petto ritornerà anche nei sonetti VII e X; dall'altro, mentre la lezione di P richiederebbe una sinalefe fra il monosillabo tonico *sì* e la parola successiva, la lezione di R permette di raggiungere la misura regolare dell'endecasillabo con una più probabile dialefe. Al v. 12 la lezione di R è stata respinta, in quanto risulta complessivamente più problematica rispetto alla lezione in sé già corretta di P. Al v. 14 alla lezione di P *almen men* – forse generata da diplografia – si è preferita quella di R *almen mi*.

Sonetto di Lorenzo Moschi da Firenze

Gli occhi che mi ferir sì dolzemente
il cor ch'io no· mi accorsi del mio male
– lasso a me! – né vidi batter l'ale
4 ad Amor, al qual fui troppo ubbidiente.
Io mi credetti nel mirar piacente
di piatate trovare alcun segnale:
però non presi guardia dallo strale
8 che 'l petto passa sì occultamente.
Or m'accorg'io che quand'ella fu accorta,
la donna mia crudel, ch'i' fu' legato,
11 ch'ogni piatà nel petto suo fu morta.
E or m'ha per suo pegno ad Amor dato
questa, che ne' suoi occhi il mio cor porta,
14 e un sol mirar almen mi fosse dato.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

-
- 2. P *chore*
 - 3. R *nouidi*
 - 8. P *chenelpetto mentro*
 - 11. R *petto sua*
 - 12. R *eami amor p(er) suo pegnio lasciato*
 - 14. P *almen men*

Il sonetto, modellandosi sugli esempi forniti dalla poetica stilnovistica e petrarchesca (cfr. Cavalcanti, *Rime*, XIII e XXIV; Petrarca, *Rvf*, III), rievoca il motivo delle sofferenze d'amore inflitte da madonna attraverso lo sguardo. 1-4. La quartina, dove si susseguono varie subordinate prive di reggente, presenta un lungo anacoluto. 7. *strale*: è il dardo d'Amore. 10. *ch'i' fu' legato*: 'alla quale io fui legato'.

II

Manoscritti: P, c. 105^va (adespoto); R, c. 103^{r-v}.

Stampe: Flamini, pp. 28-29; Solerti, p. 217; Corsi, p. 443.

Flamini fonda il testo sul solo testimone R; Solerti si basa sul solo testimone P; Corsi collaziona entrambi i manoscritti. Al v. 4 R presenta una banalizzazione rispetto alla lezione di P. Al v. 10 il criterio dell'*usus scribendi* ha indotto a respingere la variante di P *isperanza destar* in favore di quella di R *uno spirittel destar*, coerentemente con un vocabolario poetico che ritornerà nei sonetti III e XV. Al v. 11 si è respinta per ragioni metriche la lezione di P *q(u)ando sentj leparole damore* rispetto a quella di R *quando senti chosi parlar amore*. Anche al v. 12 si è adottata, per la metrica, la lezione di R, conservando tuttavia il più convincente *riuere* di P.

Sonetto di Lorenzo detto

Avanti a una donna io fu' ferito
nel cor sì duramente ch'io tremai,
e per fuggirmi allora cominciai
4 a muover ratti i piè com'uom transito.
Ma vidi Amor ne gli occhi suo' apparito
dolze e benigno, sì cch'io rafrenai
i pronti passi; ed el mi disse: «O' vai?
8 Guarda che fero lei di stral pulito».
Io mi senti' subito dentro al core
un spirittel destar che vi dormia,
11 quando senti' così parlar Amore;
e riverente tutto mi rendia
per fedel servo. E poi il mio signore
14 con penne d'or volando sparì via.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

-
- 1. R *Davanti a una dona i fu feditto*
 - 3. R *alora i chominciai*
 - 4. R *chome ttransito*
 - 8. P *chi*
 - 10. R *uno spirittel* – P *isperanza destar*
 - 11. P *q(u)ando sentj leparole damore*
 - 12. R *ereuerendo* – P *alluj mirendia*
 - 14. R *doro uolando spariua*

Come il precedente, il sonetto rievoca i tratti salienti dell'epifania dell'innamoramento attraverso lo sguardo, che provoca nell'io lirico un turbamento degli spiriti (cfr. Cavalcanti, *Rime*, XIII, XXIV e XXVIII). 1. *Avanti*: 'Davanti'. 4. *transito*: 'in preda alla disperazione'. 7. *i pronti passi*: 'i veloci passi' – *O' vai*: 'Dove vai'. 8. *fero*: 'ferisco'. 13. *signore*: è riferito ad Amore.

III

Manoscritti: P, c. 96^va (adespoto); R, c. 103^v.

Stampe: Corsi, pp. 447-448.

Corsi collaziona entrambi i manoscritti. Al v. 1 si è ritenuta più appropriata la variante di R *pensi amore* rispetto a quella di P *parlj amore*: infatti, il riferimento al pensiero dominante non solo riecheggia l'espressione «non seguir tuo pensier» che altrove il poeta rivolgerà a se stesso (XV, 13); ma soprattutto la lezione di R è coerente col modello letterario dell'intero componimento, ovvero il petrarchesco *Che fai? che pensi? che pur dietro guardi?* (Rvf, CCLXXIII). Al v. 7 si è adottata la lezione in sé già corretta di P. Al v. 8 si è preferita la variante sintatticamente più fluida di P.

Sonetto di Lorenzo Moschi

Spirto, che ffai, che pur pensi d'amore?
che pur studi? che pur cercando vai
cosa che meglio ti sarebbe assai
4 fuggir come tempesta over folgore?
Deh, non seguir l'altezza del tuo core,
deh, spegni quel tizzon che crescer fai
per la vana speranza per cui mai
8 sentisti altro che pene con dolore.
O cieca mente, apri gli occhi e guarda
che gnuda sè contra 'l nimico armato
11 e porgi legne al fuoco perché t'arda.
I' temo che se stai in questo stato
che lla tua vita non verrà vegliarda,
14 per la donna a cu' sè poco costato.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

-
1. R *Ospiritto* – P *Spirito* – P *parlj amore*
7. R *cholauana speranza chumai*
8. R *altro chonpene echondolore*
10. R *gniudo*

Il sonetto, in una sorta di soliloquio che richiama modelli cavalcantiani e petrarcheschi (cfr. Cavalcanti, *Rime*, VI; Petrarca, *Rvf*, CCLXXIII), offre la rappresentazione del pensiero dominante che affligge l'innamorato. L'io lirico si rivolge al proprio spirito, invitandolo a prendere coscienza della realtà e a mettersi in salvo dai dardi d'amore di madonna. 2. *studi*: 'alimenti il sentimento amoroso'. 10. *che...armato*: 'che disarmata sei contro il nemico armato'. 14. *per...costato*: 'a causa della donna che si è impadronita di te con facilità e dalla quale sei stato poco apprezzato' (il *per* ha valore causale).

IV

Manoscritti: P, c. 105^va (adespoto); R, cc. 103^v-104^r.
 Stampe: Solerti, p. 289.

Solerti collaziona entrambi i manoscritti. Al v. 4 la variante di R è stata ritenuta meno coerente col tessuto sintattico e retorico della quartina. Al v. 6 R presenta la ripetizione della stessa parola in rima del v. 3. Al v. 8 si è ritenuta preferibile la variante di R rispetto a quella di P: quest'ultima, infatti, attribuirebbe a madonna un sentimento di astio poco consono a una creatura paradisiaca. Al v. 9 si potrebbe porre a testo la forma più scorrevole «I' son colui» in luogo di «E io son colui»; tuttavia, poiché entrambi i testimoni sono concordi nel presentare la seconda delle due soluzioni, si è deciso di rispettare la lezione originale, come del resto fa anche Solerti. Ai vv. 11 e 13 le lezioni di R sono state respinte in quanto sintatticamente poco fluide.

Sonetto di Lorenzo Moschi

		Quando la donna mia move i begli occhi,
		soavemente n'esce uno splendore,
		che gira quanto mira tal vapore
4		e spegne ogn'altra luce pur che 'l toc<e>hi.
		Dal ciel<e> veramente par che fiocchi
		in lei ogni virtù e tal valore
		che ringioisce ogni turbato core,
8		e 'l sol per astio par che se ne scocchi.
		E io son colui che per lei moro e vivo,
		il dì mille fiate piango e rido
11		sicondo che dagli occhi bei son privo.
		E sson venuto a ttal ch'io non mi affido
		alle mie mani e non gir per quel rivo
14		a ffar di me come di sé fe' Dido.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

-
- 1. P *lamie don(n)a* – R *lamia dona*
 - 4. R *epiangie ognialtra luce* – P *tochi*
 - 5. P *dalciei*
 - 6. R *eogni uerttu etaluanpore*
 - 8. P *esol p(er)astio par chesse scocchj*
 - 10. P *e piango rido*
 - 11. R *sechondo dabeglioichi cheisono priuo*
 - 13. R *anotener queriuo*

Sonetto di evidente ascendenza stilnovistica nel quale il poeta, con una serie di iperboli retoriche, descrive le virtù angeliche della donna amata. 3. *che...vapore*: 'che avvolge chi mira la *claritas* che promana da madonna', ma anche 'che fa uscir di senno chi la mira' (cfr. Dante, *Vita nuova*, XXVI). 5. *fiocchi*: 'penetri nell'animo', 'si insinui nel cuore'. 8. *se ne scocchi*: 'se ne allontanì'. 14. *Dido*: 'Didone', che si diede la morte per amore (cfr. Virgilio, *Eneide*, IV).

Manoscritti: R, c. 104^r.

Sonetto di Lorenzo Moschi

S'io mi son lungo tempo doluto
 e dolgo ancor de gli occhi dispiatati,
 che si mostraro già innamorati
 4 quando da lor fu' preso e ritenuto,
 i' n'ho ragion, ché poi ch'ebbon veduto
 ch'i' no 'l potia fuggir, si fur cangiati
 e rende' l'atti fieri e disfatati,
 8 come Amor di lor mal fossi suto.
 E tu lo sai, Amor, che l'ha' guidato
 in questo bel querceto che 'l nasconde,
 11 che mai pietà i· lor non hai trovato.
 E io, ch'altro piacer non ho d'altronde,
 ho 'l pensiero mio drieto a lor trasviato,
 14 però s'i' mi lamento i' ho ben donde.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

1. R *sono*

11. R *loro*

Il sonetto rievoca le pene procurate da Amore. 2. *dispiatati*: 'senza pietà'. 5. *ch'ebbon*: 'che ebbero' (il soggetto è costituito da *gli occhi* del v. 2). 6. *no 'l potia fuggir*: 'non li potevo sfuggire' – *si fur cangiati*: 'si furono cambiati' (il soggetto è ancora rappresentato da *gli occhi* del v. 2). 7. *rende'*: 'resero' – *disfatati*: 'segnati da un destino infausto'. 8. *come...fossi suto*: 'come se Amore fosse stato la causa del loro male'. 11. *pietà i· lor*: 'pietà in loro'. 13. *drieto*: 'dietro', per metatesi.

Manoscritti: R, c. 104^{r-v}.

Il sonetto ha comportato non poche difficoltà interpretative e editoriali, determinate dal significato oscuro dei versi e dalla scarsa chiarezza del testimone.

Sonetto di Lorenzo Moschi

	Volesse Iddio che tti paresse il vino
	di tal sapore e di cotal lechetto
	chente a me parve l'anguille e 'l tochetto
4	che vi mangiasti tue e 'l Bagatino.
	E ancor il camarlingo Filipino
	fosse i· Mugnone in fino al colaretto,
	no· ne potendo uscir per suo detto,
8	che vi starebbe la sera e 'l matino.
	E il Fatica avesse in culo acese
	quante candele oferse a quella cena,
11	e cotal candelier avessi un mese.
	Gli altri che ne mangiar fosson di cera
	di luglio in su ienaio senza difese,
14	ch'a me non tocherebbe cotal mena.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, ECD

12. R *mangiario*

Sonetto comico-realistico di non facile comprensione, nel quale il poeta augura una serie di sventure ad alcuni suoi conoscenti. 1. *tti paresse*: 'ti sembrasse'. 2. *lechetto*: 'ghiottoneria', 'leccornia', nel suo significato gergale anche 'membro virile'; non è da escludere che l'autore abbia giocato di proposito sul significato ambiguo del termine. 3. *chente*: 'quale' – *tochetto*: 'pezzetto', per lo più di cibo. 4. *tue*: 'tu', per epitesi toscana – *Bagatino*: propriamente moneta di taglio modesto; in senso figurato, e qui per antonomasia, 'persona di poco valore'. 5. *Filipino*: nome proprio di persona. 6. *Mugnone*: fiume toscano, affluente di destra dell'Arno – *colaretto*: 'collareto', ornamento che si porta intorno al collo. 11. *avessi*: 'avesse'. 12. *fosson*: 'fossero'. 13. *in su ienaio senza difese*: 'a gennaio senza difese dal gelo'. 14. *mena*: 'condizione'.

VII

Manoscritti: P, c. 96^vb (adespoto); R, c. 104^v.

Stampe: Miserocchi, p. 5; Carducci, p. 382; Volpi, p. 232; Sapegno, p. 187; Corsi, p. 444.

Miserocchi, Carducci, Volpi e Sapegno fondano il testo sul solo testimone R. Corsi collaziona entrambi i manoscritti. Al v. 6 si è preferita, per ragioni metriche, la lezione di P, in quanto permette un'accentazione sia su quarta sia su sesta posizione, come nella maggior parte dei sonetti di Moschi. Il v. 7 presenta varianti redazionali non necessariamente d'autore. Anche al v. 8 si è applicato un criterio metrico. Al v. 13, invece, si è scelta la lezione di R, coerentemente con l'immagine del poeta come servitore della donna amata, in questo come nel sonetto successivo.

Sonetto di Lorenzo Moschi

	«Iddio vi salvi, donne oneste e care,
	e tra voi sia onore e caritate:
	per Dio vi priego che 'l ver mi diciate
4	se vedesti una donna quinci andare.
	Io credo che Onestà si fa chiamare
	e parmi qui conoscer sua pedate;
	priegovi donne che lla m'insegnate,
8	ch'io per me sol no· lla posso trovare.
	Amor mi manda a llei per servidore
	e porto per segnale un quadrelletto
11	che mi passò il petto in fino al core.
	I' non so se sia ver, ma e' m'ha detto
	ch'ella mi sererà co· llo splendore
14	de gli occhi del bel viso benedetto».

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

-
- 3. R *uipriegho iluero*
 - 6. R *eparmi quincj ueder*
 - 7. R *p(er) uostra chortesia lami segniate*
 - 8. R *chi sol p(er) me nola poso*
 - 12. P *sesi sia uero* – R *sese uero mae medeto*
 - 13. P *misanera*

Il sonetto è ideato come un'apostrofe del poeta innamorato alle donne, la cui risposta per le rime è contenuta nel componimento successivo (cfr. Dante, *Vita nuova*, XXII). 4. *vedesti*: 'vedeste'. 5. *Onestà*: il termine indica la personificazione della donna amata. 10. *quadrelletto*: diminutivo di *quadrello*, vale a dire 'dardo'. 12. *e'*: 'egli', ovvero Amore. 13. *mi sererà co· llo splendore*: 'mi farà suo con lo splendore' (cfr. VIII, 12-14).

VIII

Manoscritti: R, cc. 104^v-105^r.

Stampe: Miserocchi, p. 7; Carducci, p. 383; Volpi, pp. 232-233; Sapegno, p. 188; Corsi, pp. 444-445.

Al v. 12 l'originale *el segno* può essere interpretato sia in «El segno» sia in «E 'l segno». L'impiego dell'articolo determinativo *il* nel Laurenziano Redi 111, codice vergato da Moschi in qualità di copista, mi ha indotto a adottare la seconda delle due soluzioni.

Sonetto di Lorenzo de la risposta de le donne

«Ben vegni tu, che per lo tuo parlare
no' tutte donne ci ha' riconfortate,
poi che la donna ha nome Onestate
4 che pur mo' quinci la vedem passare.
No' la vedemo e ancora ci pare
esser da' razzi suoi tutte abagliate;
poi si partì, e molto inconsolate
8 e pien di maraviglia ci fa stare.
Se tu la vo' trovar, non tardar fiore:
tieni a man destra per questo boschetto,
11 ch'ella ne va che non fu mai fulgore.
E 'l segno che ttu porti drento al petto
le farà manifesto il tuo fervore
14 e per servo sarai da lei eletto».

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

3. R *onestade*

4. R *uedemo*

11. R *falgore*

Il sonetto, che costituisce la risposta per le rime delle donne alla voce poetante, prosegue il colloquio iniziato nel testo precedente. 4. *vedem*: 'vedemmo', come anche il verbo del verso successivo. 9. *fiore*: avverbio rafforzativo che significa 'punto', 'affatto'. 11. *ch'ella...fulgore*: 'dal momento che ella procede tanto velocemente quanto mai una saetta' (il *che* ha valore causale). 12. *drento*: 'dentro', per metatesi.

Manoscritti: R, c. 105^r.

Stampe: Rossi, p. 13; Carducci, p. 382; Volpi, p. 233; Sapegno, p. 189; Corsi, pp. 445-446.

Sonetto di Lorenzo Moschi

Che poss' i' far, s' Amor m' enduce e vole
 ch' io m' inamori ne· lontan paese,
 e se sì dolcemente il cor mi prese
 4 per una chiara donna più che 'l sole?
 E che dir posso contra lui parole,
 sed e' m' è fatto benigno e cortese
 e ristorato di ttutte l' offese,
 8 per ogni un cento, e se 'l cor non se dole?
 Altro che co· lui starmi a la foresta,
 dove la foresetta mia dimora
 11 sotto candido velo e 'n bruna vesta,
 e co· lui gir cantando ad ora ad ora
 versi amorosi con gioia e con festa
 14 i· lode di costei che mi dimora.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

1. R *mendacie*

Il sonetto ritrae una situazione amorosa ambientata in un non meglio specificato «lontan paese» (v. 2), secondo i *topoi* letterari della tradizione stilnovistica. 1. *m' enduce*: 'mi sprona'. 6. *sed*: 'se' (con *d* eufonica) – *e*: 'egli', cioè Amore. 7. *ristorato*: 'ripagato'. 9. *foresta*: è il «lontan paese», cioè il luogo forestiero in cui è ambientata la situazione amorosa (cfr. VIII, 10). 10. *foresetta*: 'contadina', 'villanella' (cfr. Cavalcanti, *Rime*, XXXI, 1). 12. *gir*: 'andare', 'procedere'. 14. *mi dimora*: 'mi trattiene' (cfr. XV, 10).

Manoscritti: R, c. 105^v.

Stampe: Marchesini, p. 3; Volpi, pp. 233-234; Sapegno, p. 186; Tartaro, p. 869; Corsi, p. 446.

Al v. 14 si è ripristinato l'isosillabismo del verso correggendo *poson* in «ponno».

Sonetto di Lorenzo Moschi

Benedetta sia l'ora e la stagione
 e l'anno e 'l mese e 'l dì ch' i' fu' legato,
 da sì dolze catena incatenato
 4 i' fui d'Amore in eterna prigionie.
 Benedetta la pena e l'afrizione
 che nel cor porto e quant' i' ho sospirato,
 e ttutte quelle cose che m'ha(n) dato
 8 a farmi innamorar vera cagione.
 Benedetta colei che co' begli occhi
 mi passò il cor e fe' ch' i' non potei
 11 riparo fare a gli amorosi stocchi.
 Benedetta colei che ' sensi miei
 signoreggia e che gli ha per me tocchi,
 14 che d'altrui non ponno esser che di lei.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

7. R *ma dato*

14. R *poson*

Con una evidente imitazione del sonetto di Francesco Petrarca *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno* (Rvf, LXI), l'Io lirico esprime in forma di preghiera il suo apprezzamento per l'amore e per le pene che esso procura. 5. *l'afrizione*: 'l'afflizione'. 11. *stocchi*: i dardi lanciati da Amore. 13. *tocchi*: 'colpiti'.

Manoscritti: R, cc. 105^v-106^r.

Al v. 4 si è invertito, per ragioni sintattiche, l'ordine originale delle parole *di* e *no* all'interno della sequenza *dino p(er)sona*.

Sonetto di Lorenzo Moschi

	Ahi morte, impensabile empia nimica
	d'ogni mondan piacer, d'ogni bellezza,
	furiosa, crudel, pien d'ogni asprezza,
4	perfida, scura, non di persona amica;
	come potesti mai montar l'ortica,
	pugner un cuor di tanta gentilezza,
	e 'l viso bel tignere in palidezza
8	di questa donna angelica e unica?
	Ove portasti, ladra, i dua begli occhi
	che risprende ⁿ dean più che non fa il sole,
11	pien da filatti e amorosi istocchi?
	Piangion gli amanti con aspre parole
	Ginevra, che mi par che ben ci tocchi.
14	Bene è cuor di marmo a cu' non duole.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

4. R *dino p(er)sona*

7. R *belo*

10. R *rispredean*

Il sonetto si configura come un'invettiva contro la morte, nemica dell'amore in quanto colpevole di aver portato con sé «un cuor di tanta gentilezza» (v. 6), quello di Ginevra. 4. *non di persona amica*: 'di nessuna persona amica'. 7. *tignere in palidezza*: 'tingere nel colore pallido della morte'. 11. *filatti e amorosi istocchi*: 'colpi diretti e amorosi' (*istocchi* con *i* prostetica). 13. *Ginevra*: è la donna vittima della morte; è l'unico nome proprio di donna che compare nei sonetti di Lorenzo Moschi – *che mi par che ben ci tocchi*: 'mi pare che sia doveroso, da parte nostra, piangere'. 14. *Bene...duole*: 'Sta bene il cuore di marmo, che non prova dolore'.

XII

Manoscritti: P, c. 101^rb (adespoto); R, c. 106^r.

Stampe: Rossi, p. 15; Volpi, p. 234; Solerti, pp. 290-291; Sapegno, p. 190; Tartaro, pp. 869-870; Corsi, p. 447.

Volpi, Sapegno e Tartaro fondano il testo sul solo testimone R; Rossi, Solerti e Corsi collazionano entrambi i manoscritti. Al v. 5 si è respinta la lezione di P *leuie*, generata probabilmente da una errata lettura dell'antigrafo, in favore di quella di R *leriue*. Al v. 11 è preferibile la lezione testimoniata da R, in quanto più coerente dal punto di vista sintattico col periodo di appartenenza.

Sonetto di Lorenzo Moschi

- Ralleggrati, querceto, e lle tue fronde
rinovella e fiorisci; e voi, ugelli,
cantate versi amorosi e belli
4 e fate festa, ch'avete ben donde.
Ralleggrisi le rive e le chiare onde
che ssono in te, e verdi praticelli,
uomini e donne, fanciulle e donzelli
8 e ciascuno animal che 'n te s'asconde.
Ché ttu puo' dire: «I' sono un paradiso»,
mentre la donna in te farà dimora
11 co' gli occhi belli e ll'angelico viso.
Rallegrati, querceto, rallegrati ora;
pianga sol io, che sson da llei diviso,
14 e che a gran torto vuol ch'io per lei mora.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

-
1. P *Raleghratj*
3. R *chantate i uersi*
5. R *ralegrasi* – P *raleghrisi leuie*
11. P *elgliocchi*
14. R *cheagrantorto*

Il poeta ripropone il *topos* della beatitudine paradisiaca che l'amata induce nell'ambiente circostante, in opposizione alle pene che la sua lontananza provoca nell'innamorato (cfr. anche Petrarca, *Rvf*, CCXXVI). Lo stesso motivo ritornerà nel sonetto XIV. 6. *e*: variante antica dell'articolo determinativo maschile plurale *i*. 8. *s'asconde*: 'si nasconde'. 13-14. *pianga...mora*: il distico finale sottolinea la distanza che separa l'Io poetante, in una condizione di infelicità per la lontananza dell'amata, dal querceto e dagli altri esseri animati che vi dimorano, reso simile al paradiso grazie alla presenza di madonna. La lontananza fra l'amata e l'innamorato può essere imputata alla «morte, impensabile empia nimica» (XI, 1).

XIII

Manoscritti: R, c. 106^{r-v}.

Sonetto di Lorenzo Moschi

- Quella per cu' mai fatta non fu legge
mi vieta amore e tto' mi ogni balia;
servo m'ha fatto a nuova signoria
4 contra mia voglia e gir fra strane gregge.
Io solea aver nel petto mille schegge
ch'ardean per voi, car[a] madonna mia;
or sono spente e cacciate l'ha via
8 colei che tapinando il mondo regge.
Ma pur rimaso m'è una favilla
del bel disio e de la rime◀m▶branza
11 de gli occhi belli che l'alma tranquilla.
Questa non fu ma' spenta, né mai senza
essa non fu né fia chi dipartilla:
14 dal vostro amor ebbi giamai posanza.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

3. R *e nuoua*

6. R *car*

10. R *belo* – R *rimebranza*

Nel componimento l'Io lirico esprime le proprie sofferenze d'amore, forse imputabili alla scomparsa di madonna (cfr. i sonetti XI e XII). 1. *Quella...legge*: perifrasi che indica probabilmente la «morte, impensabile empia nimica» (XI, 1), la quale – non essendo sottoposta ad alcuna legge umana – avrebbe separato l'Io lirico dalla sua amata, forse la defunta Ginevra (cfr. XI, 13). 2. *mi vieta...balia*: 'mi impedisce di amare e mi toglie ogni forza'. 4. *gir fra strane gregge*: 'mi fa frequentare una strana compagnia'. 5. *mille schegge*: 'innumerevoli faville d'amore' (cfr. v. 9). 7. *e cacciate l'ha via*: 'e le ha cacciate via'. 8. *colei...regge*: perifrasi che indica forse ancora la morte. 11. *che l'alma tranquilla*: 'la quale rimembranza rasserena l'anima'. 12. *Questa*: si riferisce al termine *favilla*. 13. *dipartilla*: 'la lasciò'. 14. *ebbi...posanza*: 'non ebbi mai riposo'.

XIV

Manoscritti: R, c. 106^v.

Sonetto di Lorenzo Moschi

Come per vöi m'abbi preso Amore,
donna amorosa, che 'n benigno aspetto
assai la manifesta il volto e 'l petto
4 e gli ardenti sospir che n'escon fore.
Ah, quante volte mi ferisce il core!
Tante quant'io rimiro con diletto
el viso bello col candido petto,
8 che per dolcezza quasi l'alma more.
La bella bocca e 'l soave parlare,
gli occhi amorosi e 'l piacev«o»le viso
11 mi fan quanto più miro più guardare.
Tanto mi pare esser in paradiso
sol quando tua biltà posso mirare,
14 e in i«n»ferno quando ti son diviso.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

4. R *sospiri*
10. R *piacieule*
12. R *e tanto*
14. R *iferno*

Il sonetto offre l'enumerazione di cose piacevoli derivate dall'amore. 1. *m'abbi*: 'mi abbia'. 8. *che...more*: 'che per dolcezza quasi l'anima muore' (il *che* ha valore consecutivo).

XV

Manoscritti: R1 = R, cc. 106^v-107^r; R2 = R, c. 107^v.

Al v. 1 si è preferita, per ragioni metriche, la lezione di R1.

Sonetto di Lorenzo Moschi

		O spiritel gentil, volgi la faccia,
		rivoltati oramai, riguarda i loco
		dove caduto sè e a che giuoco
4		metti a partito tua buona bonaccia.
		Raguarda un po' che come neve o ghiaccia
		al sol tu ti consumi a poco a poco
		– misero a te! –; rimira in quanto foco
8		convien che l'alma tapinela giaccia.
		Sveglia la mente, animal ragionale,
		e questo vano amor che tti dimora
11		conosci ch'a seguir non ha' forte ale.
		Caccial, caccial da te senza dimora,
		non seguir tuo pensier, che troppo sale,
14		ché tardi il vora' far se no 'l fai ora.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDC, DCD

-
- 1. R2 *Ospirito*
 - 3. R1 *eanche ilgiuocho*
 - 5. R1, R2 *pocho*
 - 6. R1 *asolo*
 - 7. R1 *misera ate*
 - 8. R2 *cagia*

Come nel sonetto III, anche qui il poeta esorta se stesso a superare la condizione di sofferenza indotta dall'amore. 4. *metti a partito*: 'metti alla prova'. 9. *animal ragionale*: 'animale razionale', cioè l'essere umano (cfr. XVIIb, 9). 10. *che tti dimora*: 'che ti trattiene' (cfr. IX, 14). 11. *conosci...ale*: 'riconosci che non hai ali abbastanza forti per inseguirlo'. 12. *senza dimora*: 'senza indugio'.

XVIa

Manoscritti: R, c. 107^r.

Stampe: Rajna, p. 559.

Al v. 5 è stato necessario intervenire sulla lezione di R al fine di ripristinare la corretta accentazione e misura del verso.

Al v. 14 si è corretto *meglio* nella forma apocopata «me'» per ragioni metriche.

Sonetto d'Antonio da la Foresta mandato a Lorenzo Moschi

	Per un boschetto, senza compagnia,
	vidi una donna gir cantando, e presta
	di fiori una ghirlanda porsi in testa,
4	legiadra più che m'ai nulla idia.
	E se ricorda ben mia fantasia,
	tre giovan vidi che scontraro questa,
	d'Amor costretti con salute onesta,
8	ed ella usò ver lor tal cortesia:
	per la man prese il primo soridendo,
	e al secondo sua g(h)irlanda dona,
11	al terzo puose piè senza dimoro.
	Po' si partiro questi contendendo.
	Vorei sapere tua sentenza bona:
14	a cui vol me' di tutti e tre costoro?

SONETTO: ABBA, ABBA, CDE, CDE

5. R *eseben richorda lamia fantasia*

7. R *e salute onesta*

10. R *girlanda*

14. R *meglio*

Primo sonetto di corrispondenza, dove Antonio da la Foresta interroga Lorenzo Moschi in merito a una questione amorosa. 2. *gir*: 'andare', 'procedere'. 4. *idia*: 'dea'. 6. *scontraro*: 'incontrarono'. 11. *dimoro*: 'indugio'. 12. *contendendo*: 'discutendo'. 14. *a cui...costoro*: 'a chi dei tre giovani è stata accordata la migliore dimostrazione d'amore da parte della donna'.

Manoscritti: R, c. 107^v.

Sonetto de la risposta d'Antonio mandato da Lorenzo Moschi

Avegna che 'l mio ingegno debol sia
 e conoscenza i· me non sia ben desta
 per molte cagion<i> ch'è la tempesta
 4 d'Amor nimica di sua signoria;
 per che 'l mio cor fu d'Amor e sempre fia,
 desidera a ciascun ch'è di sua gesta,
 e per servir rispondo a la tua chesta
 8 quel ch'a me par de la nata resia.
 La donna il primo per la man pre<n>dendo
 benegnità la mosse e poi la sprona;
 11 poi cortesia nel secondo di loro;
 nel terzo occulto Amor la va strignendo.
 Secondo che la mente mi ragiona,
 14 questo mi par che sia di più fin oro.

SONETTO: ABBA, ABBA, CDE, CDE

3. R *chagion*

4. R *nimiche edisua*

9. R *predendo*

Il sonetto costituisce la risposta per le rime di Lorenzo Moschi al quesito di Antonio da la Foresta contenuto nel componimento precedente. 1. *Avegna che*: 'Per quanto'. 2. *i· me*: 'in me'. 3-4. *per molte...signoria*: 'per molte ragioni per le quali la tempesta d'Amore è nemica delle piene capacità razionali dell'ingegno'. 5. *per che*: 'poiché'. 6. *disidera...gesta*: 'augura a ciascuno le proprie avventure' (il soggetto è *il mio cor*). 7. *chesta*: 'domanda'. 8. *nata resia*: 'questione posta'. 14. *questo*: cioè l'atteggiamento che la donna ha riservato al terzo giovane.

Manoscritti: R, c. 108^r.

Sonetto d'Antonio da la Foresta da Firenze mandato a Lorenzo Moschi

Una che m'ha col suo amor ferito
 mi dice quando co· meco ragiona:
 «I' son contenta che la mia persona
 4 tu godi mezza e l'altra il mio marito»,
 e poi mi dà così fatto partito:
 «O vo' di sopra, e di sotto perdona,
 o vo' di sotto, e di sopra mi dona,
 8 però che l'uno ti verrà fallito».
 Ond'io stesso non so che mi faccia:
 se dal belico in su per parte piglio,
 11 potrò baciarla e tener fra le braccia;
 e s'io prendo la parte del giglio,
 14 potrò far quello che l'uom si procaccia,
 ma non potrò di sopra dar di piglio.
 Domandoti consiglio
 e priego te, Lorenzo, che sè saggio,
 17 che tu m'insegni prendere il vantaggio.

SONETTO CAUDATO: ABBA, ABBA, CDC, DCD, dEE

10. R *giu*

12. R *p(er)do*

Altro sonetto di proposta di Antonio da la Foresta per Lorenzo Moschi. 2. *co· meco*: 'con me'. 5. *partito*: è la facoltà di scegliere fra due soluzioni alternative. 6-7. *O vo' di sopra...mi dona*: 'O vuoi la parte superiore, rinunciando a quella inferiore, o vuoi la parte inferiore, lasciandomi libera quella superiore'. 8. *però...fallito*: 'dal momento che o l'una o l'altra dovrà essere trascurata'. 9. *Ond'io stesso non so che mi faccia*: 'Ragione per la quale io stesso non so che fare'. 10. *belico*: 'ombelico'. 12. *giglio*: è l'organo sessuale femminile.

Manoscritti: R, c. 108^{r-v}.

Stampe: Vârvaro, pp. 318-319.

Sonetto de la risposta di Lorenzo mandata <a> Antonio sopradetto

Se mi ricorda bene, i' ho già udito
 altra fiata il partito che suona
 el tuo sonetto: ancor se ne tinciona
 4 per molti, seg(u)itando loro apitito.
 Mâi 'l piacer del piacer è nodrito
 che muove piacer, se non corona
 di piaciuta bellezza o vertù bona
 8 donde nasce il disio ch'è più gradito.
 L'animal rationale è ne la faccia
 più bel ch'altrove, e però m'asotiglio
 11 a consiliar che quello più ti piaccia.
 L'animal che de l'occhio né del ciglio
 piacer non prende par che sodisfaccia
 14 lusingando al vizio del ventriglio.
 E ben mi maraviglio
 che uom che sîa di gentil coraggio
 17 se ma' prende altra parte che 'l visaggio.

SONETTO CAUDATO: ABBA, ABBA, CDC, DCD, dEE

4. R *segitando*

12. R *animale*

13. R *pur*

Con una pungente allusione canzonatoria, Lorenzo Moschi ironizza sul possibile plagio da parte di Antonio da la Foresta avvenuto nel testo precedente. 2. *partito*: 'quesito'. 3. *el*: variante antica dell'articolo determinativo maschile singolare *il*. 4. *per...apitito*: 'da parte di molti, seguendo il loro appetito'. 5-8. *Mâi...gradito*: 'Mai il piacere più grande è soddisfatto, se non si gode della bellezza e delle grazie della donna, da cui nasce il desiderio'. 9. *L'animal rationale*: 'L'animale razionale', cioè l'essere umano (cfr. XV, 9). 10. *m'asotiglio*: 'mi assottiglio', ovvero 'mi impegno con tutte le facoltà dell'intelletto'. 12-14. *L'animal...ventriglio*: 'L'uomo che non coglie il piacere dello sguardo della amata dà prova di attendere al vizio della lussuria'. 17. *visaggio*: 'viso', gallicismo.

Manoscritti: R, c. 108^v.

Sonetto di Lorenzo Moschi mandato ad Antonio da la Foresta

Da la mia donna gentile u· mesaggio
 a me è venuta da sua parte a dir«e»,
 che s'io la vo', com'i' mostro, ubbidire,
 4 due cose m'adomanda per suo gaggio:
 la più cara e la più vil cosa ch'io aggio
 le mandi fra tre dì senza mentire;
 e s'i' no 'l fo, mi pensi di morire
 8 prima ch'a piatà muovi il suo coraggio.
 S'io no· le mando picciola cosa,
 non sperì da lei aver ma' tanto dono,
 11 ch'i' dovrò dir che sia donna piatosa.
 Per ch'io di picciolo intelletto sono,
 la mente m'ia sta forte pensosa
 14 e quel che mandar debbo non ma' dono.
 Però, Antonio bono,
 ti priego mi consigli, se ti piace,
 17 a ciò non caggia in tanta contumace.

SONETTO CAUDATO: ABBA, ABBA, CDC, DCD, dEE

2. R *dir*

Diversamente dai precedenti, qui è Lorenzo Moschi ad inviare un sonetto di proposta ad Antonio da la Foresta. 4. *gaggio*: 'pegno d'amore'. 5. *aggio*: 'ho'. 8. *prima...coraggio*: 'prima che muova il suo animo verso un sentimento di pietà'. 10. *ma' tanto dono*: 'mai un dono così grande'. 11. *ch'i'...piatosa*: 'che io dovrò dire che sia una donna mossa da pietà' (il *che* ha valore consecutivo). 12. *Per ch'io*: 'Dal momento che io'. 13. *forte*: 'notevolmente'. 14. *non ma' dono*: 'non dono mai'. 15. *Però*: 'Perciò'. 17. *contumace*: 'disubbidienza'.

XVIIIb

Manoscritti: R, cc. 108^v-109^r.

Sonetto d'Antonio da la Foresta mandato pe- risposta a Lorenzo Moschi

Tosto ch'io intesi il domandato omaggio
 de la tua donna che ti dà martire,
 a scriver corsi per voler seguire
 4 la tua dimanda, bench'i' non sia saggio
 a consiliar, ma sarei picol paggio
 a te che segui Amor, che mi ha sire,
 che mi costringe, e non posso fuggire
 8 di dirti il mio parere ed io il faraggio.
 Cosa non è più car«a» né graziosa
 a l'uom che libertà – così ti suono –,
 11 e quella ch'è più vile e più noiosa
 mi par ricchezza; e però ti sprono
 a consiliar la tua voglia amorosa
 14 che tutte e due le metti in abbandono.
 Sì come ti sermono,
 tutto tua bene e libertà verace
 17 le manda, e non potrà disdirti pace.

SONETTO CAUDATO: ABBA, ABBA, CDC, DCD, dEE

9. R *car*

Sonetto di Antonio da la Foresta come risposta per le rime a quello di Lorenzo Moschi. 2. *martire*: 'martirio', 'tormento'. 5. *paggio*: 'servitore'. 6. *che mi ha sire*: 'che mi ha in suo potere' (*sire* è apposizione del soggetto, qui rappresentato dal pronome relativo *che*, a sua volta riferito ad Amore). 8. *il faraggio*: 'lo farò'. 14. *tutte e due le metti in abbandono*: 'abbandoni la cosa più cara e la più vile che hai', ovvero la libertà e la ricchezza. 15. *Sì come ti sermono*: 'Così come ti consiglio'. 16-17. *tutto tua...pace*: 'manda a madonna, come omaggio, tutta la tua ricchezza e la tua autentica libertà, ed ella non potrà negare pace alle tue pene d'amore'.

ABSTRACT

L'articolo offre l'edizione critica completa dei sonetti noti del poeta fiorentino tardo trecentesco Lorenzo Moschi. L'edizione si fonda sugli unici due testimoni manoscritti oggi conosciuti, il codice Riccardiano 1103 e il codice Palatino 359 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Se fino a questo momento la maggior parte dei sonetti risultava inedita, lo scavo filologico qui proposto consentirà di acquisire una maggior conoscenza dell'autore e della produzione poetica di fine Trecento. Verrà alla luce il profilo di un rimatore dalla cultura eclettica, che compone i propri sonetti imbastendo stilemi appartenenti a una pluralità di modelli della tradizione lirica italiana.

This article provides the complete critical edition of the known sonnets of the late fourteenth-century Florentine poet Lorenzo Moschi. The edition is based on the only two manuscripts available today, the ms. Riccardiano 1103 and the Florence National Library's ms. Palatino 359. Considering that most of Moschi's sonnets have been unpublished until now, this edition will allow us to acquire a better understanding of both the poet himself and the late fourteenth-century literary production in Italy. The profile of a poet of an eclectic culture emerges, one who employed a variety of borrowings from the previous lyrical tradition.